



MAESTRÍA  
EN ESTUDIOS  
CULTURALES



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO**  
**CENTRO DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS**  
**MAESTRÍA EN ESTUDIOS CULTURALES**

**Gualeduay: la conformación de un campo cultural en las primeras  
décadas del siglo XX (1925 – 1935).**

**Maestranda: Lic. Daniela María Godoy**

**Directora de tesis: Dra. Claudia Rosa**

**Co directora de tesis: Dra. Julia Miranda**

**Rosario, marzo 2018.**

Agradecimientos:

Esta investigación habla de Gualeguay y su campo cultural en las primeras décadas del siglo XX, habla por tanto de la cultura en una Entre Ríos absolutamente diferente a la actual; visibilizar aquel panorama me pareció una tarea interesante. El trayecto de elaboración de la tesis fue bastante sinuoso, y no hubiese podido completar el trabajo si no hubiese sido por la generosa colaboración de un grupo de personas.

Mi gratitud a Claudia Rosa por enseñarme a leer y a amar la literatura, por el tiempo compartido y la amistad.

A Julia Miranda por su lectura atenta, su paciencia y las sugerencias aportadas.

A Clara Vuoto y su familia por facilitarme entrevistas, por las charlas compartidas sobre el tema, la información sobre Gualeguay y el afecto brindado.

A Nelsón por su interés y por acompañarme en las entrevistas gualeyas.

A Ramiro por el cariño y la edición esmerada del texto final.

A la Universidad Pública, siempre.

## Resumen

Esta tesis investiga la conformación de un campo cultural en la ciudad de Gualeguay, en las primeras décadas del siglo XX, más específicamente entre 1925 – 1935. Observa los vínculos políticos, sociales, económicos y culturales que participan en la configuración del mismo, al tiempo que describe y analiza las escenas culturales y los creadores –poetas, pintores, músicos e intelectuales en general- que emergen en dicho campo. La investigación se desarrolla en el campo transdisciplinario propuesto por los estudios culturales.

La elección del objeto de estudio surge de una pregunta que no ha sido precisamente respondida ¿Por qué Gualeguay? Es decir, porqué es la pequeña ciudad de provincia cuna de tantos poetas y artistas en general? Descartada la simple alusión al paisaje como artífice de la inspiración poética, decidimos evidenciar los mecanismos que permitieron la emergencia de un ámbito social propicio para la bohemia, la cultura y las artes.

Mientras que el primero y segundo capítulo esbozan el marco conceptual y contextual que permiten encuadrar el objeto de estudio, los capítulos III y IV abordan los creadores más representativos y las escenas que irrumpen en la sociedad gualeya: de Juan L. Ortiz a Roberto “Cachete” González y del teatro Italia a la Biblioteca popular.

## Abstract

This thesis investigates the conformation of a cultural field in the city of Gualeguay, in the first decades of the XX century, more specifically between 1925 and 1935. It looks on the political, social, economic and cultural links that participates on its configuration, at the time that describes and analyse the cultural scenes and the creators –poets, painters, musicians and

intellectuals- that appears on that field. The research is carried out in the transdisciplinary field proposed by the cultural studies.

The choice of the object of study arises from a question that has not been precisely answered ¿Why Gualeguay? Meaning, why is the small town of province cradle of so many poets and artists in general? Ruled out the simple allusion to the landscape as the architect of poetic inspiration, we decided to demonstrate the mechanisms that allowed the emergence of a social environment conducive to bohemia, culture and the arts.

While the first and second chapters outline the conceptual and contextual framework that allows the study object to be framed, Chapters III and IV address the most representative creators and the scenes that burst into gualeyan society: from Juan L. Ortiz to Roberto “Cachete” González and from Italia theatre to the Popular library.



## Índice

<b>Resumen / Abstract</b>	1
<b>Introducción</b>	5
<b>Capítulo I: Configuración de un campo cultural de provincia</b>	22
I.1. Relativo al concepto de campo cultural	23
I.2. Un campo cultural de provincia	28
I.3. Capital cultural y habitus	39
<b>Capítulo II: Gualeguay en los comienzos del siglo XX</b>	45
II.1. La inmigración en Entre Ríos	50
II.2. La oligarquía ganadera local y el Puerto Ruiz	55
II.3. Ámbito político y cultural	59
<b>Capítulo III: Creadores y escenas culturales del campo gualeyo</b>	72
III.1. Los creadores de Gualeguay	73
III.1.1. La política y el paisaje en la poesía de Juanele	78
III.1.2. El provinciano universal: Carlos Mastronardi	83
III.1.3. La amistad Mastronardi - Ortiz	84
III.1.4. Emma Barrandéguy, narradora y anarquista	86
III.1.5. Amaro Villanueva y el lunfardo	88
III.1.6. Juan José Manauta, el escritor del realismo comprometido	90
III.1.7. Alfredo Veiravé, del Gualeguay al monte chaqueño	93
III.1.8. Cesáreo Bernaldo de Quirós y el arte gauchesco	94
III.1.9. Antonio Castro, el pintor del pueblo	95
III.1.10. La belleza del dolor: "Cachete" González pintor y dibujante	98
III.1.11. Otros creadores	99

III.2. Producción cultural, circulación y recepción	101
III.3. Escenas del campo cultural gualeyo	106
III.3.1. Conformación de la Agrupación “Claridad”	107
III.3.2. La librería de Hartkopf	111
III.3.3. Mastronardi y Ortiz al frente de la Biblioteca Popular	113
III.3.4. Las veladas del Teatro Italia	116
III.3.5. Roberto Epele y la Escuela Hogar “Don Bosco”	118
<b>Capítulo IV: Precariedad de un campo cultural: diáspora y clausura. Continuidades</b>	123
IV.1. El intercambio entre el campo cultural porteño y campo cultural de provincia	124
IV.2. La diáspora y el cierre del campo cultural gualeyo	130
IV.3. Nuevas escenas para los creadores	132
IV.3.1 Mastronardi y el ensayo nacional	133
IV.3.2 Juan L. Ortíz y los poetas del litoral	138
IV.3.3. Emma Barrandéguy y la emergencia de la literatura queer	142
IV.3.4. Veiravé y el campo literario chaqueño	147
IV.3.5. Amaro Villanueva, su militancia comunista y el criollismo literario	150
IV.3.6. Cachete González y el realismo social en el arte	152
IV.4. Una mirada sobre la Gualeguay actual	154
<b>Conclusión</b>	159
<b>Bibliografía</b>	165
<b>Anexos</b>	183

## Introducción

El Gualeguay no cuenta sus hazañas. Transcurre nomás entre sauzales anchos y mientras el silbo de los pájaros en los atardeceres alerta sobre la belleza de la tarde, la crueldad del cazador o el silencio de la yará que trepa sus barrancas cuando llega con la creciente. Y bagres, tarariras y moncholos saltan a la superficie del Minguetí rompiendo el silencio de la siesta, mientras cardúmenes de sábalo remontan las bocas de los arroyos como un desfile ordenado de nueve de julio. El Gualeguay invita a sus aguas. No le temamos si se pisa su arena firme, pero si no se hace pie, hay que conservar la fuerza de los brazos y la mirada atenta a los remolinos que acechan

Barrandéguy, *Crónicas de medio siglo*.

La presente investigación surgió de un interés personal por la literatura de los escritores gualeños del siglo XX y, al mismo tiempo, es fruto de la ausencia de respuestas argumentadas desde una perspectiva crítica a la pregunta, que no es nueva y permanece latente a lo largo de diversas lecturas y análisis críticos, sobre ¿Por qué Gualeguay? Es decir, por qué la pequeña ciudad de provincia se convierte en la cuna de valiosos intelectuales y artistas –poetas, narradores, pintores, músicos y periodistas—. A Juan Laurentino Ortiz, quizás el más reconocido de los integrantes de ese grupo de creadores, le hicieron una pregunta vinculada a nuestra inquietud: “Esta atmósfera de Gualeguay, por la que usted se siente influido, ¿puede haber influido en la cantidad de poetas, de autores, que ha dado esta ciudad?” Y el poeta respondió:

Es muy posible. Recuerdo en este momento, aparte de Mastronardi (su “Luz de provincia” está bajo el signo, podríamos decir de Gualeguay), a otros poetas, más o menos, de la generación posterior, como Manauta, que tiene “La mujer de silencio”, toda penetrada de esta atmósfera. Las narraciones de Roberto Beracochea, igualmente están muy circunstanciadas de ciertos aspectos, que pocos han tocado, ¿no?, del

paisaje. Roberto ha sido compañero mío, ha andado por todo. Ahora, desde luego, Mastronardi ha sido mi gran compañero en todas estas aventuras por este paisaje, que para un extraño no tendría nada de atrayente, pero que para nosotros era decisivo en el sentido de que podíamos conversar, comulgar con él. Esa es la palabra, ¿no?, es un paisaje para la comunión, para la amistad, si cabe la palabra.<sup>1</sup>

En las palabras de Juanele, que no hace sino incluir con sutileza a sus compañeros de rumbo, vemos toda una estrategia que despliega un paisajismo “natural” frente a los provincialismos regionalistas y los porteñismos de la literatura argentina de los años ‘30. Ortiz ve en el paisaje una excusa necesaria para construirse un lugar en el campo. No es el paisaje o una “atmosfera” ligada a él lo que genera poetas de excelencia, sino que, consideramos, existieron condiciones propicias para la germinación y constitución de un verdadero campo cultural con sus instituciones y actores, tensiones y estrategias propias de todo campo. Es una atmósfera cultural, y no el río como paisaje, lo que permite el surgimiento de un verdadero vendaval –teniendo en cuenta la dimensión poblacional de Gualeguay– de productores<sup>2</sup> culturales.

La hipótesis de trabajo de la tesis es la germinación de un campo cultural en la Gualeguay<sup>3</sup> de la primera mitad del siglo XX. Tomamos el concepto de campo de Bourdieu, quien lo introduce en la sociología en 1966, lo retoma en sus textos posteriores y lo define como una:

---

<sup>1</sup>El periodista gualeyo, Mario Alarcón Muñiz, le hizo esa entrevista a Juan L. Ortiz en el año 1975. La misma sobrevivía en soporte sonoro hasta el año 1998 que fue publicada en el suplemento literario “Concordia en la cultura y en las letras” del *Diario de Concordia*, bajo el título: “Juan L. Ortiz: el rumor del cosmos”.

<sup>2</sup>No obstante a lo largo de la tesis se utilizarán como semejantes los términos de artistas, intelectuales y productores, cada uno de ellos tiene su propia historia. Elegimos el concepto de productor y no de creador, pues el primero parte de la sociología literaria marxista más ligada a los estudios culturales. Tal como explica Sapiro (2014: 34), “‘Producción’ es el concepto que Pierre Macherey, teórico de la literatura marxista cercano a Althusser, propone para reemplazar al de ‘creación’”, concepción que se opone a la idea romántica de Sartre del artista como creador.

<sup>3</sup> Gualeguay es una ciudad del sur entrerriano, cabecera del departamento del mismo nombre. Cuenta con poco más de 40 mil habitantes y es cuna de los mejores y más reconocidos poetas y artistas entrerrianos, quienes nacieron a principio del siglo XX y produjeron durante gran parte del mismo.

Red de relaciones objetivas entre posiciones objetivamente definidas –en su existencia y en las determinaciones que ellas imponen a sus ocupantes– por su situación (sitios) actual y potencial en la estructura de la distribución de las especies de capital (o de poder) cuya posesión impone la obtención de los beneficios específicos puestos en juego en el campo, y, a la vez, por su relación objetiva con las otras posiciones (dominación o subordinación, etc.) (Bourdieu, 1989: 2/3).

El campo se referencia en un espacio social relativamente autónomo, dotado de una estructura y una lógica que le son propias (Altamirano, 2002: 9). Tanto como un campo de fuerzas también lo es de luchas: los dominantes pugnan por conservar las posiciones dentro del campo y los dominados por abolirlas (Sapiro, 2014: 38). Las nociones de autonomía y heteronomía cobran singular trascendencia en este contexto. Lo que reconoce a un campo como tal es el hecho de ser su propio objetivo; la independencia, por tanto, de las autoridades del Estado y de la Iglesia, y el creador de sus propias instituciones –por ejemplo las editoriales, los salones de lectura– y autoridades–los críticos de arte–. Por su parte, la heteronomía está ligada a las fuerzas extraterritoriales al campo que intervienen para mediar en conflictos o cuestiones internas del mismo.

La emergencia del campo gualeño que nos compete –al cual proponemos vinculado al campo intelectual porteño y, de cualquier modo, precario pues tiene su clausura en un breve período de tiempo: sobrevivió apenas los veinte años que suman las décadas del 20 y el 30– es entendida a partir del entrecruzamiento de factores históricos, políticos, económicos y sociales. En tal sentido, consideramos relevantes tres acontecimientos, previos al período abordado, en la conformación de ese campo:

- La inmigración de colonos italianos, suizos y vascos que llegó tempranamente, y cuando decimos tempranamente nos estamos refiriendo al gobierno de Urquiza, con el cual hacia 1860 las más importantes inmigraciones ya tenían lugar en Entre Ríos y su carácter no fue masivo sino selectivo; Urquiza y sus saladeros apostaban a una nación plural, tres décadas antes que la inmigración masiva ocurrida a nivel nacional a fines del

siglo XIX. La llegada de estos inmigrantes a la provincia favoreció una distribución más bien equitativa, y dada a la labor, de la tierra. Al tiempo que instauraron modos de vinculación social ligados al asociativismo, las comunidades inmigrantes definieron prácticas culturales de diversa índole, con un marcado interés por las artes.<sup>4</sup>

- La consolidación de la ganadería, como actividad económica relevante de los colonos de la zona de Gualeguay, con la consiguiente constitución de una oligarquía<sup>5</sup> ganadera local y una incipiente burguesía, clases ambas que ofrecieron cobijo a la cultura letrada y a las expresiones artísticas como salones y espectáculos musicales, más por ostentar un privilegio de pertenencia que por defender los principios de la creación autónoma.

- Por último, el tercero y no menos importante de los acontecimientos que señalamos es la existencia del Puerto Ruíz, puerto fluvial de la localidad homónima, lindante a Gualeguay, el que se convirtió en el principal conducto exportador de la provincia, y, debido a su incesante actividad desde mediados del siglo XIX, se consolidó como el tercer puerto del país. Ademáse inauguró en 1866 el primer ferrocarril<sup>6</sup> que unía la ciudad de Gualeguay con la capitanía de Puerto Ruiz, desde allí salía la primera locomotora que anduvo por las vías: La Solís.

---

<sup>4</sup>A mediados del siglo XIX, un grupo importante de inmigrantes ingresados desde Santa Fe se asentó a orillas del Arroyo Clé y conformó el primer grupo social humano, que se considera antecedente remoto de la actual Gualeguay.

<sup>5</sup>“En América Latina, durante la época de apogeo del modelo agroexportador, que se impuso a partir de mediados del siglo XIX hasta la crisis de 1930, los grupos terratenientes y comerciales que integran el sector exportador configuraron políticamente las típicas “oligarquías latinoamericanas”, desvirtuando las instituciones republicanas de gobierno para excluir a las mayorías. En muchos países, la crisis del sistema agroexportador y la industrialización hicieron perder su hegemonía social y política a las antiguas oligarquías”, en Di Tella, Torcuato y otros (2008). *Diccionario de Ciencias Sociales y Políticas*. Buenos Aires: Emecé, pág. 515.

<sup>6</sup>Interesante cita de Scalabrini Ortiz (2009:23) respecto de la relevancia de los ferrocarriles: “Los ferrocarriles constituyen la llave fundamental de una nación. La economía nacional, pública y privada, el equilibrio de las diversas regiones que la integran, la actividad comercial e industrial, la distribución de la riqueza y hasta la política doméstica e internacional están íntimamente vinculadas a los servicios públicos de comunicación y transporte.”

Con el propósito de desarrollar la hipótesis, los supuestos considerados, y, además, dar una mirada precisa de los acontecimientos –escenas– más relevantes del período abordado, la tesis se divide en cuatro capítulos y una conclusión, más un anexo de documentos y fotografías. La estructura que sigue la tesis es la siguiente:

- El capítulo I, “Configuración de un campo cultural de provincia”, atenderá a la producción y circulación artística de la época, las tensiones político ideológicas entre ideas liberales y de izquierda. Cobra relevancia el análisis del material de los archivos locales, así como también relatos de allegados a los artistas y entrevistas realizadas a los creadores.

- En el segundo capítulo denominado “Gualeguay en los comienzos del siglo XX”, se describirá el trasfondo político, social y económico que, según nuestra hipótesis, habilita la conformación del campo cultural, precede y abriga a las escenas culturales más relevantes de la primera mitad del siglo XX.

- Por su parte, en el capítulo III denominado “Escenas culturales y productores en Gualeguay” se realizará un esbozo de quienes consideramos artistas significativos del campo gualeyo (admitimos que operó un recorte debido a la extensión y la documentación existente sobre ellos): Cesáreo Bernaldo de Quirós, Juan L. Ortiz, Amaro Villanueva, Carlos Mastronardi, Emma Barrandéguy, Juan José Manauta, Alfredo Veiravé, Antonio Castro y Roberto González. Para ello visibilizaremos cuatro escenas culturales que nos parecen centrales en la constitución del campo gualeyo como el surgimiento de la Agrupación Claridad en 1932, la Biblioteca Popular de la Sociedad de Fomento Educacional, las veladas en el Teatro Italia, y el Maestro Epele, director del Hogar Escuela “Don Bosco”.

- El cuarto y último capítulo “Lo precario de un campo cultural: diáspora de los productores y clausura de la escena” abrirá el debate sobre los vínculos entre el campo gualeyo y el sistema cultural nacional –con centro en Buenos Aires–, la diáspora de los artistas e intelectuales a partir de los cuarenta y la consiguiente clausura de una época.

El objetivo general que sigue el trabajo es visibilizar las estrategias políticas, económicas y sociales que posibilitaron la emergencia de un campo cultural, y, con él, la constitución de figuras artísticas. Además, pretendemos describir el campo cultural de Gualeguay en su momento de emergencia, consolidación y su residualidad (Williams, 2009: 160/163), así como las reglas de socializaciones, prácticas y rituales que configuraban la emergencia o no de la consagración local (Bourdieu, 1995: 79/89). Entendemos que los artistas de la Gualeguay de la primera mitad del siglo XX construyeron sus propias tácticas –en el sentido que le da Michel De Certeau (2000: 40/43) al concepto– frente a las estrategias de una política y una sociedad conservadora. De Certeau señala un camino respecto de cómo identificar una lógica de las prácticas cotidianas, afirma que las prácticas culturales que tienen los sujetos dominados se realizan en lugares que no les son propios, en lugares ajenos, y lo que le queda al dominado es operar desvíos en esos lugares ajenos (espacios, instituciones, etc.), operar desvíos en su propio beneficio.

La tesis parte de un trabajo metodológico exhaustivo con los materiales de archivo sobre la época en cuestión, pues es a través de las publicaciones de diarios y revistas que se reconfigura la atmósfera vigente en las primeras décadas del siglo XX. Es así que el caso Gualeguay es analizado de modo singular a partir de esos discursos, emergentes de un contexto determinado y, en tal sentido, históricos por “sus operaciones y funcionamientos” (De Certeau, 1993:34)<sup>7</sup>

Además, del análisis del archivo propio del diario *El Debate Pregón* se exploró el material de la Biblioteca Popular “Carlos Mastronardi” y en su Hemeroteca. Por último, se intentó integrar y revisar un corpus con la mayoría de los textos críticos escritos sobre el caso Gualeguay o sobre sus

---

<sup>7</sup> De Certeau (1993: 34) afirma que “Al subrayar la singularidad de cada análisis se pone en tela de juicio la posibilidad de una sistematización totalizante y se considera como esencial al problema, la necesidad de una discusión proporcionada a una *pluralidad* de procedimientos científicos, de funciones sociales y de convicciones fundamentales. De esta manera queda esbozada la función de los discursos que puedan aclarar la cuestión y que se insertan a continuación o al lado de otros muchos: en tanto que hablan *de* la historia, están siempre situados *en* la historia”.



poetas (Prieto, 2003; Rosa, 2010, 2012; Alzari, 2014; Franzot, 2016, entre otros).

### Perspectivas teóricas en torno al objeto de estudio

Esta propuesta requiere de un largo recorrido que incluye una mirada exhaustiva al contexto, a las relaciones entre ese campo cultural precario y el sistema literario y artístico consolidado a nivel nacional. La escritura de la tesis requirió de un bagaje conceptual y metodológico propio de la interdisciplinariedad vigente en los estudios culturales latinoamericanos<sup>8</sup>; préstamo por ello de diversas disciplinas como los estudios literarios, la sociología de la cultura e incluso la semiótica. Los estudios culturales posibilitan una “práctica de intervención política” (Szurmuk y Mckee Irwin, 2009: 14) necesaria cuando se trata de recuperar la constitución de un campo cultural, abordar sus tensiones, quiebres y continuidades. El abordaje desde *el entre*<sup>9</sup> de diferentes corpus disciplinares provee herramientas metodológicas también diversas que van desde el trabajo con archivos, las entrevistas y fotografías, el rastreo bibliográfico; con el propósito de visibilizar y abordar el proceso de producción del campo cultural, la dinámica de las prácticas de sus agentes y las luchas simbólicas entre los diferentes agentes. Las técnicas empleadas tienen un carácter cualitativo por cuanto su aplicación favorece una mayor comprensión del objeto de estudio.

---

<sup>8</sup>Szurmuk y Mckee Irwin (2009: 11) explican en la Presentación al *Diccionario de Estudios latinoamericanos* que “(otra) característica fundamental de los estudios culturales latinoamericanos es que se ocupan de las culturas (o subculturas) tradicionalmente marginadas, incluyendo las de los grupos subalternos o de comunidades de alguna forma desprestigiadas por su raza, sexo, preferencia sexual, etc., y toman como objeto de estudio toda expresión cultural, desde las más cultas hasta las pertenecientes a la cultura de masas o a la cultura popular”. En ese sentido el abordaje de un campo cultural que resiste a la hegemonía del campo cultural porteño es una decisión ideológica y política. Por otra parte, y tal como resalta Mabel Moraña (2003:425), los estudios culturales posibilitaron desde sus inicios un espacio de convergencia y debate que enfocaba prioritariamente, como espacio de análisis, los campos de fuerza que tensan y atraviesan el espacio dialógico de la cultura y los actores, agendas y estrategias que los ponen en funcionamiento”.

<sup>9</sup>El *entre* disciplinas implicó una ruptura con la visión tradicional de que una determinada disciplina posee el conocimiento dominante respecto de un objeto. La interdisciplina se entiende como la cooperación entre varias disciplinas que resulta en interacciones enriquecedoras para el análisis del objeto de estudio.

Los estudios culturales surgen a fines del siglo XIX, en Inglaterra. Con la mirada puesta en la cultura este campo de estudio tuvo desde sus comienzos entre sus preocupaciones a las identidades raciales, nacionales, sociales y las de género. Pero su consolidación se da entre los años '60 y '70 del siglo XX con el surgimiento de la Escuela de Birmingham, de tradición marxista culturalista, que se constituye en precursora al enfocar sus estudios en las prácticas culturales de la clase obrera, los jóvenes y los medios de comunicación. El concepto de cultura es revisado y resignificado a la luz de los nuevos enfoques. Así, se le quita el manto sagrado de pertenencia a una élite (hablar de cultura implicaba hablar de “alta cultura”, de arte con mayúscula). En tal sentido, la cultura es un proceso y una esfera significativa y significativa, que comunica y reproduce un orden social. La cultura refiere al modo en que los individuos piensan, sienten, actúan, satisfacen sus necesidades materiales y las formas institucionales que adquieren. Y, en ese sentido, es susceptible de ser redefinido cada vez que el concepto es estudiado y utilizado, dependiendo del contexto y el objeto específico de estudio, dentro del ámbito más amplio que configura la cultura (Cfr. con Williams 2009: 100/133).

En América Latina, los estudios culturales cobran relevancia a fines de la década de 1970 y han tenido como objeto fundamental la producción simbólica de la realidad social, tanto en su materialidad, como en sus producciones y procesos. Szurmuk (2009: 16) plantea que “La línea culturalista de Birmingham tuvo gran impacto en la sociología, la antropología y los estudios literarios en América Latina”. A esta línea se suman los denominados estudios poscoloniales, que integran a pensadores tercermundistas –Gayatri Spivak, Homi Bhabha y Edward Said– preocupados en develar el dominio de la razón poscolonial. Justamente y, en ese sentido, es necesario tener en cuenta que los estudios culturales no nacen de disciplinas “sino de inquietudes que se formulan de manera «indisciplinada», las rutas de investigación, en consecuencia, requieren de una multitud de aproximaciones: etnográfica, histórica, análisis textual, etc., que pueden complicarse de manera productiva si se comparan, por ejemplo,

experiencias regionales, se realizan análisis diacrónicos o se consultan documentos o comunidades en otras lenguas.” (Mc Kee y Cabrera, 2010:206).

El desarrollo de las hipótesis y supuestos que constituyen la tesis ensayística supone el acarreo de categorías que permitan abordar y hacer visible la emergencia de un campo cultural precario<sup>10</sup> de una ciudad de provincia, sus productores, las prácticas<sup>11</sup>, la producción, circulación y recepción de bienes simbólicos. En tal sentido, que el objeto de estudio sea la cultura misma hace necesaria una mirada hacia el concepto. Proponemos que la misma sea desde la semiótica de la cultura, puntualmente porque el material con el que trabajamos son textos –material de archivo-, sistemas de signos que nos permiten leer un contexto, una época, un espacio. Del mismo modo, entendemos necesaria la inclusión del concepto de formaciones culturales, de Thompson (1998: págs. 205/206) para referenciar el contexto previo al desarrollo del campo cultural gualeño.

Por otra parte, nos apoyamos en los conceptos de campo, capital simbólico y habitus, propios de la sociología clásica de Pierre Bourdieu. Una manera precisa de definir un campo es determinando qué tipo de capital se disputa en su interior. En el caso de un campo cultural lo que se disputa es una forma de capital simbólico vinculado al prestigio y al reconocimiento, al tiempo que existen en él disputas de los sujetos pertenecientes a ese campo entre sí –artistas o productores– y de los sujetos con instituciones específicas del campo como editoras, galerías de arte, academias, etc. (Bourdieu, 1989: 4/6).

### Las escenas culturales como modelo de análisis

---

<sup>10</sup>El concepto de precario debe ser leído en el sentido de periférico, al margen del sistema literario constituido como tradición que estaba constituido, en este caso, por el porteño; el capítulo IV desarrollará la idea.

<sup>11</sup>Entendemos por prácticas culturales las actividades de diversa índole realizadas por personas dentro de un campo cultural artístico, académico, científico, literario, etc. Esas prácticas culturales incluyen no solo las formas institucionalizadas por la cultura oficial, sino también otras prácticas vinculadas a la cultura popular.

Dentro de un campo cultural aparecen experiencias que se manifiestan como acontecimientos y que suponen agrupaciones tanto de productores como de prácticas, por fuera de las lógicas instituidas de manera oficial. Para dar cuenta de esas experiencias<sup>12</sup>, los vínculos que unen a los productores, las tendencias estéticas que se comparten y los productos que circulan nos apropiamos del concepto de “escena cultural” propuesto por los estudios culturales ingleses sobre la música, pues consideramos su validez como un modelo académico de análisis. Así, trabajos como los de Straw, 1991; Kruse, 1993; Bennett, 1999; Hodkinson, 2002; Peterson y Bennett, 2004; la definen como una actividad social que se desarrolla en un espacio y un tiempo específicos, en el cual un conjunto de productores, músicos y fans identifican un gusto musical común y se diferencian colectivamente de otros a través de la música y otros signos culturales.

El primero que pensó a las escenas como un modelo teórico fue Will Straw, quien en un ensayo de 1991, en la Revista *Cultural Studies*, “Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music”, las describe como la “actualización de un estado particular de relaciones entre diversas poblaciones y grupos sociales, ya que estos se fusionan en torno a coaliciones de estilo musical” (1991: 379). Straw sostiene además que las escenas pueden ser tanto fenómenos locales como translocales: espacios culturales, clubes o cualquier sitio urbano.

Trasladado este concepto a la lectura de un campo cultural, la escenarefiere a un grupo de personas, de un determinado lugar, que tienen en común una práctica artística cultural; es decir que la interacción entre personas, sus actividades y gustos generan escenas. Los contenidos de un campo cultural se despliegan, entonces, en redes de interacción social, generando un

---

<sup>12</sup>Podríamos acarrear para tal el concepto de formaciones, propio de la sociología cultural de Raymond William —“aquellos movimientos y tendencias efectivas en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales”- sin embargo, consideramos las formaciones como un conjunto de aspectos más estables, en tanto que las escenas parecieran expresar un agrupamiento más espontáneo y propio de una coyuntura histórica, social y política particular. Aún así no invalidamos la posibilidad de leer el campo de Gualeguay a partir de la categoría de formaciones.

espacio donde se establecen lazos sociales de identificación, acción e interpretación. Es así, que las escenas culturales implican prácticas particulares y conforman configuraciones de experiencias dentro de un espacio social.

### El campo intelectual argentino entre 1980-1930

La pregunta sobre por qué Gualeguay no puede dejar fuera uno de los dualismos que fundan la historia política, social y económica de Argentina, y aún del continente americano, el par antagónico: Capital-Interior. Una antítesis desarrollada y expresada ya en el siglo XIX, en la “era criolla” (Romero, 1965: 51/132) y que pareció resolverse, en términos culturales, a favor de Buenos Aires capital, con su puerto privilegiado de embarco y desembarco y una fecunda industria editorial, que supone la circulación y validación del capital cultural preferentemente capitalino.

El campo intelectual argentino se inició y consolidó con la actividad de la Generación del '80. Viñas caracterizó a los intelectuales de esa generación como *gentleman escritores*, para quienes la escritura se establecía como una continuidad de su posición sociopolítica (Terán, 2008: 14). No obstante el compromiso y la creencia en el progreso cultural pregonado por los miembros del '80, hubo voces dentro del grupo generacional que se levantaban en contra de la modernización, la destrucción de las costumbres y el igualitarismo democrático al que, sin prisa pero sin pausa, parecía caminar la sociedad a fines del siglo XIX. La crisis de 1890 pone en primer plano esas preocupaciones, los intelectuales –Joaquín V. González, Ramos Mejía, Miguel Cané, Víctor Mercante, etc.–observan el peligro causado por el “materialismo moral”, el cual excede a los “burgueses sin espíritu cívico” y se convierte en una “degeneración” general, a la que es necesario oponerle resistencia. Es en ese punto en que se toma como lucha la bandera de la relegitimación, la disputa por la nación y lo nacional se resuelve ideológicamente hacia el Centenario de la Patria, en 1910 (ibídem: 16).

El tipo de intelectual de fines del XIX que enuncia Rama se evidencia en la Generación del '80. El dispositivo nacionalizador que alcanzó tanto a los inmigrantes como a los viejos criollos determinó un espacio de legitimación para los intelectuales –impregnados de las ideas positivistas que configuraban su capital simbólico–, quienes ya no contaban con los favores del mecenazgo ni aún con la valoración del mercado. Los discursos encuadrados fundamentalmente en el positivismo mantuvieron su hegemonía hasta el Centenario, momento en que perdieron vigor ante las nuevas ideas vigentes que configuran un campo cultural propio, con una práctica intelectual profesionalizada y legitimada en esa misma práctica (Terán, 2008: 29). El modernismo cultural y la reacción anti positivista es lo que domina la segunda década del siglo XX, que tendrá a Lugones en el centro de la escena.

Los intelectuales estaban muy ligados, en este primer momento, a la práctica periodística. A fines del XIX se fundan “tres diarios que tendrían fuerte influencia y dilatada existencia en nuestro medio” (Rivera, 1980: 71): “La Nación”, “La Prensa” y “El Diario de Láinez”. Entre 1900 y 1930, las creaciones en el campo del periodismo serán menos significativas y con menor fluidez que en el período anterior (ibídem: 71)

El entramado cultural de la Argentina de principios del siglo XX permitía la convivencia de perspectivas positivistas, modernistas, idealistas, nacionalistas, sin desmedro unas de otras (Bruno, 2012: 75/81). La cultura científica estaba en un momento floreciente en sus diversas expresiones: las ciencias sociales, el ensayo positivista, los estudios históricos atravesados por las nuevas tendencias. Bruno (ibídem: 82) destaca que, para algunos estudiosos del campo, el clima de época era “colectivo y homogéneo”, mientras que otros lo señalan como eclético, lo cual colabora en la imposibilidad de adscribir a una ideológica única.

Transcurrida la primera década del siglo XX y el Centenario, fue visible la apertura del régimen político con la Ley Sáenz Peña y la posterior votación que dejó en segundo lugar a los conservadores y marcó el ingreso de la

Unión Cívica Radical (UCR) al poder; los gobiernos radicales tuvieron como principal desafío, en ese primer momento, el de aumentar sus bases generando políticas destinadas a los sectores más populares (Falcón, 2000). Del mismo modo, las ideas filosóficas que sostenía el Partido reivindicaban a los ámbitos universitarios como ámbito de inserción popular, de allí la imposición de la Reforma del '18. Sin embargo, y como bien manifiesta Falcón:

La renovación en las ideas no se limitaba a lo institucional. Tendrá su reflejo, también, en las artes y especialmente en la literatura; todo esto vinculado al surgimiento de un nuevo público y al consecuente nacimiento de otro tipo intelectual, más independiente de los sectores otrora dominantes en lo social, más profesional. Esta renovación de ideas se reflejó, asimismo, en el plano del periodismo, donde las innovaciones específicas en lo mediático se combinaban con la absorción de las ideas de las vanguardias en materia de arte.

Para la década de 1920 la vanguardia se impuso como estética. El factor más relevante a considerar es la radicalidad de la vanguardia respecto del campo intelectual constituido y consagrado. Sin embargo, y paradójicamente, Altamirano y Sarlo (1997: 144) plantean que “el campo intelectual genera su vanguardia y las formas de la ruptura entran en sistema con las modalidades de la vida literaria preexistentes”. Es así que “el cambio ideológico-estético” encuentra su posibilidad de realización en las propias formas sociales de la producción literaria.

Entre las décadas de 1920 y 1930 se refuerzan las configuraciones ideológicas de la Generación del '80, las que proyectan y determinan políticamente los modos que adoptará la actividad intelectual y cultural. A partir de lo cual, la figura del intelectual estará eminentemente atravesada por diferentes concepciones ideológicas. En ese sentido, pueden determinarse cinco figuras representativas del intelectual: el liberal; el intelectual nacionalista de derecha; el intelectual católico; el intelectual de izquierda y el intelectual “popular-nacional”; este último “surgido del radicalismo de izquierda y antiimperialista” (Ibídem: 165/180). Las diversas

figuras del intelectual tienen sus circuitos de legitimación y consagración cultural. Hay lugar para todos en la Argentina de las décadas del '20 y '30.

### Unas líneas sobre el concepto de intelectual

La complejidad que asume el concepto de intelectual amerita que relevemos algunas instancias definitorias en torno a su origen y evolución. En Argentina es Altamirano (2002: 148/156) quien historiza el concepto y afirma que la noción de intelectual es relativamente nueva, pues su trayectoria no va más allá del siglo XIX. Un episodio crítico “cristalizó la introducción al vocabulario ideológico” y fue el llamado caso Dreyfus. De ese modo, dejó de utilizarse el término de *intelligentsia* (del ruso) que refería a una élite de escritores y doctrinarios surgidos en la década de 1840 en Rusia y que criticaban el orden establecido.

El concepto de intelectual es en sí impreciso, afirma Altamirano, puesto que condensa una historia que es la historia de una figura social pero también de una historia de las representaciones sobre el papel de los grupos cuya tarea especial es la producción y la administración de los bienes simbólicos. En la Modernidad será una figura característica y está conectada a su tiempo por la tradición y una genealogía con quienes en la Premodernidad encarnaban el poder cultural (sacerdote, por ejemplo). En la cultura urbana del Iluminismo el intelectual será central en la idea de un papel rector de las elites culturales; su existencia se debe a la confluencia de factores como: la emergencia del mercado del libro, de los agentes literarios, de los salones y cafés como ámbitos de sociabilidad donde se posibilita el debate entre distintos actores sobre temas diversos.

Para dar cuenta de la condición histórica y social del concepto, Altamirano (ibídem: 151/153) mapea definiciones de diferentes autores. Así, Gouldner plantea que el intelectual surge en la cultura del discurso crítico auspiciada por los factores mencionados en el párrafo anterior, y toma al filósofo o al hombre de letras como su predecesor. Voltaire los llama *gens de lethres* y los vincula a los antiguos griegos. Marx, por su parte, asocia el tema de los intelectuales a dos ejes: el de la división del trabajo en mental y manual, y el



de la lucha política de clases. En ese marco, considera a los intelectuales como una fracción de la clase dominante, producto de la división del trabajo según la filosofía de los dominadores. Los pensadores, para Marx, elaboran las ilusiones de esa clase sobre sí misma, sin embargo sostiene que una vez planteada y avanzada la revolución estos pensadores se pondrán del lado de los trabajadores.

Es Gramsci, en tanto, quien introduce el concepto de hegemonía y lo explica afirmando que la supremacía de una clase social sobre otra se manifiesta primero a partir de la fuerza, lo que determina el dominio, y luego a partir de una “dirección”, que supone el momento de la hegemonía y el consenso y es allí donde cumplen su papel los intelectuales (Altamirano, 2002: 115/118). En ese sentido, cada clase genera sus propios pensadores pero la supremacía por la disputa social requiere la conquista ideológica de intelectuales procedentes de otro grupo. Mannheim, por otro lado, afirma que en toda sociedad existen grupos más o menos institucionalizados que le dan a esa sociedad una interpretación de ella misma y del mundo. Este autor propone la definición de intelectual como categoría social flotante, es decir, constituyen una inteligencia libre y son capaces de asumir puntos de vista contrapuestos y mediar entre ellos. (Altamirano, 2002: 151)

Y por último, Altamirano cita el análisis de Bourdieu –autor de los conceptos ciertamente fundamentales para el andamiaje de la presente investigación–. Para dar cuenta del concepto, el sociólogo francés construye la noción de campo intelectual: un microcosmos con reglas propias en el que los intelectuales –como agentes del campo–luchan por el monopolio de la producción cultural legítima. Y la legitimidad se la otorga el propio campo –con sus reglas y estructura–, el lugar que en él ocupa y los demás sujetos con los que entra en relación. En 1971, Bourdieu agrega al concepto la idea de que los intelectuales poseen capital cultural y son por tanto parte de la clase dominante (los dominadores). Es en la ambivalencia donde hay que buscar sus posiciones.

Para finalizar, Altamirano (2002: 155) aborda el caso América Latina y explica que recién en el siglo XIX los letrados serán autónomos del Estado y de la Iglesia. Agregamos a esto lo que sostiene Rama, respecto de la existencia, tempranamente, en territorio latinoamericano de una ciudad letrada –dominio de la palabra escrita–. La creación de ciudades, de un ordenamiento urbano, de una jerarquía social, requiere la legitimación de códigos, edictos y leyes. Requiere de la palabra escrita y de un grupo social capaz de ejercerla: los letrados. En este sentido funciona como una elite el diseño social impuesto por la metrópoli; elite sin la cual hubiese sido imposible la ocupación del territorio y el programa colonizador. La Modernidad significará el fin del monopolio de la ciudad letrada colonial, situación en la que colabora la alfabetización, la expansión de la prensa y el crecimiento del público lector (Rama, 1998: 10). En *La ciudad letrada*, Rama parte de la premisa básica de que sin la ciudad no puede existir el intelectual. La letra ya no será dominio de una elite sino que entra en juego otro sector: la clase media. Ante ese panorama la ciudad letrada se vuelca a la institucionalización de su poder y así nacen las academias de letras, lugar privilegiado de la clase alta. El viejo letrado, continúa Rama, deviene a fines del siglo XIX en escritor moderno y ocurrirán dos fenómenos al respecto: primero, la legitimación de la tarea del escritor será estética y no política, segundo, y más importante aún, la desmonopolización de la palabra escrita por parte del Estado y el ingreso en escena del mercado y de la sociedad civil. El intelectual actual, a diferencia del letrado colonial, es producto de la intervención de ideas anarquistas, del autodidactismo y del profesionalismo, que lo separan de la tutela del Estado letrado, lo convierten en una voz autoral y no en un simple intérprete de los hechos y le posibilitan vivir de la escritura.

El campo intelectual porteño, con la figura del intelectual, se convierte en hegemónico. La escena cultural dominante será la configurada en la metrópoli porteña (la del Colegio Nacional y el Teatro Colón) pero, como propone Bernabé (2006: 13/15), existen extraterritorialidades en las cuales conviven aquellos creadores que están al margen de la moda o de las reglas

del arte vanguardista o de época. Perfilan así, un “campo específico en los estrechos márgenes del territorio” de la ciudad letrada. César Tiempo escribió en el diario “El Mundo” que Gualeguay era un “taller de poesía” y ese escenario de producción es el que, en definitiva, intenta reconstruir la presente tesis.

## Capítulo I

### Configuración de un campo cultural de provincia

A medida que los campos de la actividad humana se diferenciaban, un orden propiamente intelectual, dominado por un tipo particular de legitimidad, se definía por oposición al poder económico, al poder político y al poder religioso, es decir, a todas las instancias que podían pretender legislar en materia de cultura en nombre del poder o de una autoridad que no fuera propiamente intelectual.

Bourdieu, *Campo intelectual y proyecto creador. Itinerario de un concepto.*

El primer capítulo de la tesis desarrollará la configuración del campo cultural de Gualeguay, fenómeno que situamos en las primeras décadas del siglo XX, aproximadamente entre los años 1925-1935. Tarea para la que serán imprescindibles diversos aportes teóricos, entre los que se cuentan aquellos de la sociología tradicional de Pierre Bourdieu: desde el concepto de campo a los de habitus y capital simbólico, que orientan y estructuran la práctica del ejercicio intelectual y creador.<sup>13</sup>

En todo espacio social –pensado como sistema de relaciones asimétricas que es necesario mirar en su conjunto, es decir como un espacio pluridimensional– existen diversos campos con reglas particulares; Bourdieu (1989: 20/42; 1990: 109/114; 2002: 9/50) los define como una trama de relaciones objetivas entre posiciones que se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes –agentes

---

<sup>13</sup>En el *Diccionario de Estudios Culturales*, Szurmuk y Mkee Irwin (2009), definen conceptos propios del campo de los estudios culturales. En el caso de la noción de campo cultural, comienzan afirmando que: “La idea de campo permite estudiar ya no sólo las dinámicas de la cultura como bien de la élite, sino las dinámicas de las diferentes culturas que disputan la hegemonía. Bourdieu comienza a definir la idea de “campo” en *La distinción* (1979) y las categorías correlativas son “habitus” y “capital”. actos de reconocimiento más o menos ritualizados)”.

o instituciones— por su situación actual y potencial en la estructura de la distribución de poder. El campo cultural —uno de los tantos campos posibles de existencia—está, entonces, atravesado y tensionado por las luchas entre los agentes que componen el mismo, con el propósito de acumular capital para sí mismos y construirse como una autoridad del saber. Juegan un papel preponderante, en ese contexto, las prácticas internalizadas por los individuos, a las que Bourdieu denomina *habitus*, y el capital simbólico en tanto valoración del mundo que estos poseen.

Por otra parte, debemos deslindar el sentido que le otorgamos a “provincia” al referirnos a Gualeguay como ‘ciudad de’, a partir del término *provinciano* (Pessoa, 1928; Kundera, 2005) y el concepto de región (Prieto, 1968; Delgado, 2008; Gerbaudo, 2009); de modo tal de comprender las condiciones en las cuales emerge y se configura un campo cultural por fuera del consagrado —inclusive en las primeras décadas del XX— campo intelectual porteño.

### I.1. Relativo al concepto de campo cultural

En la tesis que nos ocupa nos proponemos visibilizar la emergencia de un campo cultural en una ciudad de provincia y las tácticas y posiciones que construye un grupo de escritores y artistas en ese espacio; para lo cual, hemos ido dando cuenta de los planteos teóricos de Bourdieu en torno a la noción de campo. Para precisar tal concepto diremos que refiere a una trama de relaciones objetivas entre posiciones que se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes —agentes o instituciones— por su situación actual y potencial en la estructura de la distribución de poder. En un campo siempre hay luchas, se define justamente por ellas; los agentes y las instituciones se debaten, con diferentes grados de fuerza, en un espacio de juego con reglas propias, y en él aparecen dominantes y dominados, conservadores e innovadores, estrategias y mecanismos de reproducción de lo hegemónico y luchas subversivas del orden establecido (Bourdieu, 1996: 143). Quienes dominan

un campo lo hacen funcionar en su beneficio, sin embargo no pueden dejar de lado la resistencia y las pretensiones de “los dominados”. Como explica Szurmuk:

Un campo no puede pensarse fuera de las estructuras de dominación, ya que lo que lo caracteriza es la desigualdad en las posiciones. Por ello, un campo es siempre un espacio de lucha por la dominación que genera estrategias de conservación, resistencia, subversión. (Szurmuk: 2009: 48)

La extensa teorización acerca del campo une ese concepto al análisis de las luchas por el poder simbólico, pues todo campo tiene su propia lógica. En ese sentido, Bourdieu (1999: 69) apunta a dos cuestiones, la primera vinculada a la producción cultural y la segunda referida a las condiciones en las cuales los sujetos participan de esa producción. Establece, entonces, al campo de producción simbólica como el microcosmos de la lucha simbólica entre las clases, en el cual al tiempo que los productores sirven a sus propios intereses sirven también a los intereses de los grupos exteriores al campo de la producción. En definitiva, cuando hablamos de un campo pensamos en la metáfora de un espacio social, que permite observar su fluidez y permeabilidad y el rol de los actores dentro del mismo.

En Latinoamérica la idea de campo comienza a pensarse y a usarse a fines de los años setenta cuando la crítica comienza a vincular fenómenos culturales específicos con prácticas exteriores (Szurmuk y Mcke Irwin, 2009: 47). El entrecruzamiento de discursos requiere de nuevas nociones que habiliten pensar esas vinculaciones. Mientras que en Argentina, la noción de campo intelectual aparece en uso por primera vez en 1980. Sarlo y Altamirano publican un artículo en la revista *Hispanamérica*, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”<sup>14</sup>, sin dejar de lado la dificultad que conlleva el hecho de utilizar el concepto en análisis de procesos locales.

---

<sup>14</sup>El artículo aparece por primera vez en [Hispanamérica: Revista de literatura](#), ISSN 0363-0471, N° 25-26, 1980, págs. 33-60, luego se convertirá en el capítulo 4 de *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, del año 1983 y segunda edición en 1997.

El campo intelectual que emerge alrededor del 1900 en Buenos Aires es un campo novedoso, periférico en comparación con las grandes urbes europeas, con las que la sociedad porteña de la época tenía vínculos íntimos. Altamirano y Sarlo (1997: 110/135) dan cuenta del proyecto cultural que se conforma en la capital nacional y las dinámicas intelectuales que se desplegaron entre 1870 y 1910. La modificación de las relaciones económicas y sociales así como la creciente urbanización de Buenos Aires resultaban del régimen político vigente: un gobierno liberal y oligárquico, que, al tiempo que establecía nuevos órdenes sociales y económicos, generaba diversas reacciones en el flamante cuerpo intelectual (Ibíd.: 111).

En el momento en que estuvo acabado el ordenamiento institucional en la mayoría de las naciones de América Latina, comenzaron a delimitarse los roles intelectuales y sobrevino el despliegue de una verdadera autonomía artística de las colonias respecto de las metrópolis portuguesas y españolas; emancipación cuyos elementos centrales estaban dados por “la especialización literaria y artística, la apertura hacia novedades de distintas latitudes, el surgimiento de un público educado que demandaba novedades extranjeras, la búsqueda de los rasgos distintivos de las culturas nacionales y de la cultura regional latinoamericana” explica Bruno (2012:87), citando el análisis de Ángel Rama sobre la *modernización literaria* en Latinoamérica.

El concepto de campo es, entonces, al mismo tiempo que una categoría analítica, una herramienta que permite indagar y visibilizar las posiciones de los agentes, el capital simbólico que manejan y las relaciones que se establecen entre actores del mismo campo y entre actores de otros microcosmos culturales. Los especialistas son, en términos bourdianos, los intelectuales y artistas que producen significados de acuerdo a la posición que ocupan dentro de un campo particular y en otros campos. Además, los especialistas se convierten en voces autorizadas y detentan, en cierto modo, el poder del capital simbólico. En la investigación que abordamos, la figura de Juanele es un claro ejemplo de su valor dentro del campo gualeño y la producción de significaciones que se trasladan fuera de ese microcampo.

La autonomía no implica una total independencia de la producción cultural frente a un público masivo no especializado, frente al mercado y a las instancias políticas, sino que las relaciones sociales, económicas y políticas externas que afectan al campo pasan por una actualización bajo las relaciones de independencia instauradas en él. Las lógicas exógenas intervendrían, de este modo, mediante un proceso de variación y no directamente. Por otra parte, el hecho de que la autonomía suponga la defensa del conjunto de valores y reglas de funcionamiento establecidos durante la génesis del campo no implica que los mismos sean inamovibles (Bourdieu, 1971: 135/182).

La existencia de un campo cultural en Gualeguay, en la primera mitad del siglo XX, está avalada por la presencia de creadores y grupos de creadores vinculados entre sí, que se proponían la producción y circulación de bienes simbólicos y actuaban, en términos generales, al margen de las políticas estatales. La autonomía del campo se medirá en el grado de resistencia que ofrezcan sus ocupantes a las intrusiones de las lógicas dominantes que contravengan los principios elementales instaurados en su conformación. El proceso de autonomización del campo intelectual implica “la constitución de un dominio dotado de normas propias de legitimidad y consagración” (Altamirano y Sarlo, 1980:9) y es siempre “un resultado histórico que aparece ligado a sociedades determinadas” (Ibídem). En el mismo sentido, Landi afirma que un campo intelectual

cuenta con mayor o menor autonomía de funcionamiento respecto de la economía, la política y la vida social en general; no sólo por la especificidad de la producción de bienes simbólicos, sino también porque puede determinar, hasta cierto punto, sus propios principios de legitimidad y de consagración de la actividad intelectual. Definir qué es o no cultural, el atributo de marginal, de integrado, de vanguardia o de residual de un bien simbólico, depende de los principios de reconocimiento prevalecientes en un momento dado en la sociedad, principios que son internos al campo cultural. (Landi, 1983:10)



En la ciudad entrerriana se observan espacios locales que actúan como instancias de reconocimiento y consagración, tales como asociaciones, editoriales, teatros, salones de lectura, librerías, galerías de arte. Lo que ocurre en el ámbito gualeyo es, en cierta medida, lo que Bourdieu analiza en torno a la producción intelectual, al lugar en que se sitúa el artista y la obra; esto es dentro de un sistema de relaciones que incluye otros artistas, editores, críticos, públicos, que determinan las condiciones específicas de producción y circulación de sus productos:

Así, a medida que se multiplican y se diferencian las instancias de consagración intelectual y artística tales como las academias y los salones (en los cuales, sobre todo en el siglo XVII, con la disolución de la corte y del arte de la corte, la aristocracia se mezcla con la *intelligentzia* burguesa adaptando sus modelos de pensamiento y sus concepciones artísticas y morales), y también las instancias de consagración y difusión cultural, tales como las casas editoras, los teatros, las asociaciones culturales y científicas, a medida, asimismo que el público se extiende y se diversifica, el campo intelectual se integra como sistema cada vez más complejo y más independiente de las influencias externas (en adelante mediatizadas por la estructura del campo), como campo de relaciones dominadas por una lógica específica, la de la competencia por la legitimidad cultural. (Bourdieu, 1971: 135)

Los fenómenos relevantes de un campo cultural –en una sociedad determinada– se juegan en su configuración y permanencia, en sus lógicas internas de funcionamiento y en las maneras en que éste administra el capital cultural de manera semi-autónoma respecto del campo del poder. Bourdieu no niega los procesos históricos por el contrario se sitúa en la emergencia del campo, pero enfatiza, sobre todo, los momentos que materializan dichos procesos, más que la dinámica de constitución misma. Justamente esas relaciones son las que interesan visibilizar en la investigación.

## I.2. Un campo cultural de provincia

No sé si es cierto que en la vida se comienza muchas veces actuando por reacción contra el ambiente, pero en mí tal acto de rechazo está muy amalgamado con la noción de injusticia y falsedad. Injusticia y falsedad son para mí, vida provinciana y clase media.

Emma Barrandéguy, *Habitaciones*.

En este capítulo nos interesa despejar en principio el sentido que le otorgamos al concepto de provincia. Siempre que nos referimos a una provincia estamos dando por supuesto que ese territorio se diferencia de otro territorio central que es el porteño (no el de Buenos Aires provincia sino el de Buenos Aires capital). La producción cultural de un campo de provincia no es necesariamente regional, tal como la tradición entiende al regionalismo; no lo es en el caso de Gualeguay que nos ocupa. Básicamente porque la construcción del regionalismo está íntimamente ligado a un arte de carácter local en contraposición a un arte de carácter universal. En la mayoría de los casos la conformación de un campo cultural que apela a los regionalismos está sostenido por el trabajo de los intelectuales que juegan un papel preponderante en la construcción de una historia local; trabajo que se combina con factores que producen imaginarios regionales como la toponimia, la cartografía, los manuales escolares, los discursos políticos oficiales, los medios de comunicación.

A la Gualeguay de aquellos primeros años del sigloXX la poblaban periódicos, salones de discusión, lecturas literarias en espacios públicos; un escenario adecuado en cual tejer la trama cultural. Rosa, en su tesis doctoral (2012: 12)<sup>15</sup>, plantea que “la configuración de un campo cultural, el

---

<sup>15</sup>Claudia Rosa es Doctora en Ciencias Sociales, su tesis para acceder al Doctorado (de la cual se está preparando un libro para su publicación) se titula “La consagración del escritor en las instituciones sociales del campo cultural argentino. El caso del poeta entrerriano Carlos Mastronardi (1901-1976)”. Además dirigió las *Obras completas* de Mastronardi, publicadas por UNL, el Teatro completo de Arnaldo Calveyra, colabora en la edición y publicación de la Obra completa de Juan L. Ortiz y Amaro Villanueva y, próximamente,

surgimiento de creadores e intelectuales que lo conformen, es posible en tanto y en cuanto se posibilite la habilitación y la circulación de la palabra del artista y del intelectual”. Y agrega que la complejidad y la ambigüedad de las prácticas culturales que circulaban ampliamente bajo la forma de óperas, danza, revistas literarias, festejos anarquistas, la biblioteca popular –centro de disputas que aparecen publicadas en los periódicos de la época–, las cuantiosas pinacotecas privadas, las revistas y los periódicos. Opera, en este sentido, una lógica de mercado simbólico en el cual conviven tanto el ámbito público como el privado.

Ciertos modos anacrónicos de percibir la bohemia y el arte, por parte del sector económico de mayor progreso en Gualeguay, colaboran en la permisividad de la escena cultural, en el acogimiento de los nuevos creadores. Casi diríamos sin pautarlo, la oligarquía local se convierte en mecenas de los artistas y ven en esa acción cumplirse sus sueños de pertenencia a una sociedad letrada de la época. Así, la Gualeguay de las décadas del '20 y del '30 ofrecía “sostén” a los nuevos y cierta tolerancia a los círculos artísticos locales.<sup>16</sup>

Consideramos pertinente, en ese sentido, afirmar que en Gualeguay el campo intelectual se conforma al margen de las políticas del Estado y del mercado, y, en cambio, fuertemente ligado a prácticas de la propia sociedad civil. La inversión en “cultura” no solo ofrece rédito económico sino y, sobre todo, una distinción simbólica, que supone la pertenencia a un selecto grupo social.

---

dirigirá la Obra Completa de Alfredo Veiravé. Es la intelectual argentina que más ha estudiado y escrito sobre el caso Gualeguay y sus poetas.

<sup>16</sup>Vinculado a eso, Rosa (2012) agrega que “la burguesía provinciana comienza a sentirse menoscabada en los años treinta frente a la poderosa oligarquía porteña, y apuesta a crear un valor agregado al hecho de vivir en el interior. Asimila, entonces, entre otras cosas la bohemia como forma de vida y cierta tolerancia cultural y social. Se configura por esa época una comunidad de artistas, escritores e intelectuales, promotores y editores, que desarrollan una tarea de producción cultural a través de asociaciones, periódicos, peñas, bibliotecas, que era aceptada por la comunidad local.”

Los campos poseen una relativa autonomía y Bourdieu expresa que “en las sociedades altamente diferenciadas, el cosmos social está constituido por el conjunto de estos microcosmos sociales relativamente autónomos” (1995: 64). La noción de autonomía se vuelve fundamental para hablar de campo: no hay campo sin un grado de autonomía que permita diferenciarlo de otros. La autonomía del campo cultural gauleño es muy relativa puesto que su duración es breve y no llega a construirse como un territorio hegemónico, sí es cierto que posee ciertas dinámicas propias relacionadas al espacio “provincial” y “pequeño” en el que surge, como el reconocimiento entre pares y la conformación de un grupo de creadores no enfrentados entre sí por el poder con lazos dados por el afecto y la tarea artística en particular, y si enfrentados a las instituciones hegemónicas como la Iglesia, el Club social y su círculo conservador, legitimado por la pertenencia de clase, el propio Estado municipal que entregaba distinciones a poetas amigos del poder<sup>17</sup>: criollistas, regionalistas, costumbristas.

En términos generales, la crítica cultural y literaria académica cuando habla de campo cultural argentino ciñe su análisis a lo que ocurre en la escena porteña. Para referirse al afuera de la ciudad de Buenos Aires, piensa en interior o en región. Es por ello significativo reconstruir las redes que se tejen entre agentes de campos culturales distintos, para de ese modo percibir la circulación y los flujos de bienes, como también la modalidad de consagración y legitimación en el centro y la periferia.<sup>18</sup>

Lotman (1996: 10/16) divide al espacio cultural entre centro y periferia y plantea que la zona de la periferia es más susceptible a transformaciones, debido a su inestabilidad fronteriza y a la carencia de normas rígidas que la estructuran, por el contrario en el centro existe una constante hiperestructuralidad. La dialéctica del campo cultural –y de la semiosfera– se da en el continuo movimiento entre centro y periferia, y el cambio proviene, en general, de la periferia por ser la zona de mayor imprevisibilidad. En el

---

<sup>17</sup>Poder en el amplio sentido: político ideológico y económico también.

<sup>18</sup>Es necesario señalar que las relaciones de dominación de los centros sobre las periferias deben ser problematizadas empíricamente y no tratadas como un carácter esencial.

mismo sentido, Nely Richard, desde los estudios culturales, afirma que en el contexto de principios del siglo XXI

Es cierto que las cartografías del poder se han complejizado hasta el punto de disolver las oposiciones lineales y las polaridades absolutas entre centros y periferias, volviendo más porosas y a la vez más borrosas las líneas de jerarquía y subordinación, pero no es menos cierto que sigue operando un régimen metropolitano de asimetrías y desigualdades que hiperepresenta o bien subrepresenta identidades y localidades, memorias y tradiciones, según los índices de privilegio y discriminación simbólico-institucionales monopolizados por lo dominante. (Richard, 2004: 6)

Cabe aclarar, sin embargo, que referimos en ciertos pasajes de la tesis a la oposición centro/periferia, sin desconocer que las producciones propias de campos culturales marginales-periféricos hablan de la periferia desde esa periferia; es decir, los productores de la periferia resignifican los márgenes y se presentan como parte de ella. Cosa que no ocurre con los creadores gualeños, sobre todos los escritores, quienes impulsaron, de manera constante, una ida y vuelta con sus colegas porteños y de otros lugares del país, así como del exterior. Por ello, la idea que nos moviliza es la reciprocidad entre campos, la historicidad de los vínculos y el carácter productivo de cada espacio.

La frontera entre creadores “de provincia” –que representan su zona, su localía– y creadores del “centro” –que producen un arte universal–, es un mito acarreado desde los inicios de la literatura nacional (mito de raíz europea, incluso), que no hace otra cosa más que oscurecer la singularidad, en el plano estético, de ciertas literaturas de provincia (Gerbaudo, 2009:25). Entendemos que la frontera no es entre quienes detentan su origen provincial –periférico– y quienes pertenecen al centro, sino entre quienes crean un arte regional, bajo una acérrima mirada provinciana, y aquellos que son portadores de una mirada cosmopolita. La mirada de Gramuglio respecto del concepto de cosmopolitismo aclara bastante el panorama:

El cosmopolitismo al que me refiero es una cuestión concerniente a las que Carlos Altamirano en sus trabajos llama elites intelectuales, o, en otras palabras, el “cosmopolitismo activo” de las minorías que buscan acrecentar la literatura nacional y ponerla en el mapa literario mundial (...) Cuando lo adjudico deliberadamente a las literaturas periféricas, no es para impugnarlo como índice de sometimientos culturales ni para reivindicar la autosuficiencia con respecto a los paradigmas europeos. Por el contrario, me interesa recolocar en un horizonte más amplio las observaciones de Alfonso Reyes sobre el “cosmopolitismo connatural” de los intelectuales latinoamericanos (Gramuglio, 2013: 373)

A los artistas del campo gualeyo los une una experiencia colectiva –de vivir justamente alejado de la metrópolis, de ser parte “del interior del interior”<sup>19</sup>– y un proyecto intelectual en común, por medio de intervenciones que buscan estimular la creación y el consumo de bienes culturales. La organización de los grupos intelectuales locales, sus opciones estético-políticas y su modalidad de contacto con otros campos no se asimilan de manera automática con lo que los artistas porteños proponían. Por ello, antes que correspondencias directas entre un campo y otro es preciso restituir el horizonte de prácticas culturales concretamente localizadas y su relación con otras áreas de la vida social:

Las ciudades de provincias en 1920 parecen desplegarse como en una doble temporalidad, en donde los discursos culturales de la época se articulan sobre lo que aparecía como rasgo diferencial de los debates comarcanos. Las corrientes estéticas comienzan a ser percibidas, en el interior, como en la órbita de la centralidad porteña, experiencia nueva si se piensa que hasta el 900 no existía todavía el convencimiento, dominante a lo largo del siglo, de que el interior del país no podía tener su propio centro. La tradición intelectual entrerriana hasta esos días no sentía que tenía que pasar por Buenos Aires para *aggiornarse* y, muy por el

---

<sup>19</sup>En Argentina, interior es la denominación que el discurso centralista –que triunfa y se vuelve hegemónico tras la derrota de la Confederación liderada por Urquiza– le otorga a las provincias. En ese discurso predomina la dicotomía centro/ periferia y traslada a cada concepto característica vinculadas a otra dicotomía mayor que es civilización/ barbarie.

contrario, mantenía las posibilidades, por ejemplo, de un puente Gualeguay - París.” (Rosa, 2010a: 54)

Los artistas de Gualeguay se alejaron de las modas vigentes en las primeras décadas del siglo XX en Buenos Aires: ni vanguardistas ni nacionalistas. Sin embargo, no se contentan con ser creadores regionales, atados a los dilemas de su pequeña sociedad. Pertenecen a un campo cultural que territorialmente se ubica en una provincia, no en la metrópoli nacional, pero no por ello son provincianos, en el sentido que le da, por ejemplo, Pessoa al concepto.

El poeta portugués despliega con fina ironía, en un artículo publicado en 1928, su concepción del provincianismo. En él, sostiene que al provincianismo, cual si fuese una enfermedad adquirida y contagiosa, se lo reconoce por tres síntomas: admiración por las grandes ciudades, admiración por la modernidad y falta de ironía:

El provincianismo consiste en pertenecer a una civilización sin tomar parte en el desenvolvimiento superior de ella, en seguirla, por lo tanto, miméticamente, con una subordinación inconsciente y feliz.

El síndrome provinciano comprende, por lo menos, tres síntomas flagrantes: el entusiasmo y la admiración por los grandes medios y por las grandes ciudades; el entusiasmo y la admiración por el progreso y la modernidad; y, en la esfera mental superior, la incapacidad de ironía. (Pessoa: 1928)

Un artista provinciano sería aquel que admiraría y vería con asombro y cierto grado de envidia el desarrollo, el progreso y la estética propia de la gran ciudad. Es provinciano quien no es capaz de usar la ironía<sup>20</sup> sino tan solo de

---

<sup>20</sup>En el citado texto se explaya Pessoa respecto de la ironía: “Es en la incapacidad de ironía donde reside el trazo más profundo del provincianismo mental. Por ironía se entiende, no el dicho malicioso, como se cree en los cafés y en las redacciones, sino el decir una cosa para decir lo contrario. La esencia de la ironía consiste en que no se puede descubrir el segundo sentido del texto por ninguna palabra suya, deduciéndose pese a ello ese segundo sentido del hecho de ser imposible que el texto diga aquello que dice. Así, el mayor de todos los ironistas, Swift, redactó durante una de las hambrunas en Irlanda, y como sátira brutal hacia Inglaterra, un escrito breve proponiendo una solución para esa hambruna. Propone que los irlandeses se coman a los propios hijos. Examina con gran seriedad el problema, y expone con claridad y ciencia la utilidad de los niños de menos de siete años como buen alimento.

dar cuenta, con la llaneza propia del lenguaje cotidiano o, lo que es peor, plagado de falsos artificios, de una realidad que supone mimética. Un provinciano escribe autobiografías plagadas de referentes y voces locales que no logran difundirse como experiencias universales, pintan el exotismo de la aldea como patrimonio que detenta una tradición.<sup>21</sup>

Ahora bien, *provinciano* es el adjetivo que elige Carlos Mastronardi para acompañar a sus *Memorias (de un)*. A su lectura, el texto, publicado por primera vez en 1967, se nos abre en una doble perspectiva: por un lado, la del narrador que analiza el terruño desde la distancia, lo que le permite evocar escenas colectivas de una profunda relevancia para la vida gualeya, y, por el otro, la posibilidad de una reflexión filosófica –sobre el ser, los vínculos, los afectos–, política –sobre los vínculos metrópoli-interior–, y poético lingüística –a partir de la exquisita retórica con la cual decide comunicarse–. Un provinciano no es necesariamente un cultor de la tradición local, pareciera decir Mastronardi. Incluso, el poeta y ensayista tildó de “tardíos vicarios del color local”, a los cultores de una literatura extremadamente descriptiva y provinciana, que no ofrecen expresiones de mayor dimensión geográfica; pues entiende que no se trata de olvidar la querencia sino de quitarle el sesgo provinciano a las manifestaciones artísticas.

Quienes intervienen en el campo cultural gualeyo no solo no son provincianos porque su arte es universal en el lenguaje y en la estética, sino saben de su acotado territorio de producción y circulación cultural y conjugan estrategias para dinamizar el capital cultural y simbólico y construir valor en la diferencia. Su mundanidad no está dada por los viajes a Europa –propios

---

Ninguna palabra en esas páginas asombrosas quiebra la absoluta gravedad de la exposición (...)” (Pessoa: 1928, traducción del portugués)

<sup>21</sup> Milan Kundera coincide con la línea expresada por Pessoa y explica que el provincianismo de las naciones pequeñas (podríamos sustituirla por ciudades) reside en el hecho de que “tienen la cultura mundial en alta estima, pero les parece ajena, como un cielo lejano, inaccesible, por encima de sus cabezas, una realidad ideal con la que su literatura nacional poco tiene que ver. La nación pequeña ha inculcado a su escritor la convicción de que él sólo le pertenece a ella. Fijar la mirada más allá de la frontera de la patria, unirse a sus colegas en el territorio supranacional del arte, es considerado pretencioso, despreciativo para con los suyos”. Artículo incluido en el libro *El telón. Ensayo en siete partes*. Barcelona, Tusquets, 2005.



de los escritores y pintores porteños de la época— sino por sus lecturas compartidas y su representación del mundo, que es producto de una mirada aguda en torno a sí mismo y al espacio tiempo en que vive:

Para el provincianismo hay sólo una terapéutica: el saber que existe. El provincianismo vive de la inconsciencia; de suponernos civilizados cuando no lo somos, de suponernos civilizados precisamente por las cualidades por las que no lo somos. El principio de la cura está en la conciencia del mal, el de la verdad en el conocimiento del error. Cuando un enfermo sabe que está enfermo, ya no está enfermo. Estamos cerca de despertar, dice Novalis, cuando soñamos que soñamos. (Pessoa, 1928)

Los intelectuales de provincia, los creadores de Gualeguay, que no se piensan como provincianos, no permiten que “la pulsión posesiva” de la comarca reduzca todo sentido de su obra al papel que desempeña en el escenario local (Kundera, 2005); se construyen como mediadores de experiencias culturales geográficamente alejadas de los centros mercantiles y comunicacionales y no se sienten encandilados por las luces de la gran ciudad, ni por la parafernalia de los ámbitos sociales; el contacto con ese espectáculo puede habilitarlos a enriquecer sus contactos pero no a cambiar su ideología. En la entrevista realizada a Juan L. Ortiz, de la cual ya dimos cuenta en la Introducción, el periodista le describe instancias en las cuales el poeta gualeño ha estado fuera de Entre Ríos pero que siempre han concluido en un retorno a su provincia natal, y le pregunta por qué nunca se fue a vivir a Buenos Aires, a lo que Ortiz responde:

Viví allí, en la adolescencia y conocí y frecuenté a Manuel Ugarte en esa casa de la calle Rincón, pero no me atrajo, a pesar del estímulo que recibí de él. Mi tiempo en Buenos Aires fue empleado o consumido en los libros que podía tener él de la Biblioteca Municipal y también, si cabe, como diríamos, conversando con amigos lectores que encontraba en la biblioteca y con quienes salía a caminar.

Pero luego de esa experiencia porteña, que para mí significó un contacto con cierto ambiente social -me refiero a los grupos de la izquierda que entonces ya actuaban-, y que me permitió conocer a mucha gente que yo admiraba por su vida y qué sé yo, fuera de eso, Buenos Aires no me atrajo,

y como tenía una gran nostalgia por Entre Ríos, en cuanto pude volví. Ahora, siempre recuerdo una cosa de Antonio Machado, respecto de esto, que la vida en provincia, sobre todo para un poeta, es un poco difícil en el sentido del intercambio, de la comunicación (en cuanto a las experiencias), con otros amigos, pero que a la vez esa vida es la piedra de toque de la verdadera vocación, en este sentido: de que como uno no tiene con quien intercambiar o comunicar, se remite uno a la respuesta, muy ilusoria, pero que puede ser significativa, del ambiente, las cosas, los árboles, el río, con los que uno no tiene problemas en comunicarse.

La necesidad de comunicación es como la necesidad de alternar, es como la necesidad de verse –con la carga de vanidad que tiene eso– ¿no? –muy inocente y muy imprescindible– de verse en un espejo. Es decir que uno tiene que contrastar lo que uno hace con la opinión o con la impresión de otro. Si se puede prescindir de eso y remitirse nada más que a esa respuesta que pueden darle –ya le digo, un poquito, vaga, pero que puede ser muy importante–, las cosas o el ambiente, entonces esa vocación, esa orientación, está a salvo de muchas cosas. (Alarcón Muñiz, 1975)

Además del término provincianismo, utilizado para dar cuenta de un estado habitual en las miradas de los nacidos en provincia, la otra noción que aparece al caracterizar producciones de campos culturales emergentes en zonas periféricas es la de región. En la literatura en la Argentina de las primeras décadas del siglo XX la región aludía a un territorio geográfico determinado, cuyas producciones culturales reivindicaban el “color local” antes que el tono universal. Mientras que lo regional se definía “fundamentalmente, por sus propósitos temáticos y por la abierta intencionalidad con que sus autores buscan destacar el paisaje, el hombre y las costumbres características de un lugar” (Prieto, 1968: 149/163).<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup>Explica Prieto (1968: 149 - 163): “Las circunstancias históricas que dieron unidad lingüística y centralismo político a las Provincias del Río de La Plata, han contribuido a recortar la imagen de un proceso cultural argentino homogéneo y sin fisuras internas. Sin embargo, una mirada atenta a las manifestaciones de ese proceso puede descubrir las líneas que han pugnado por diferenciarse, y por constituirse en expresión de una realidad cabalmente diferenciada. El distinto arraigo de las poblaciones; la influencia del marco geográfico; el modo con que la historia ha ensamblado, desde la Colonia a la República, el destino de pueblos y ciudades relativamente próximos, han debido incidir, necesariamente, en la configuración de fisonomías regionales bien caracterizadas. Entre los signos que facilitan la visualización de estos rasgos regionales, la literatura ocupa, sin lugar a dudas, un lugar de importancia. Pero este reconocimiento, que en

La pertenencia geográfica a una determinada región no es condición *per se* para una escritura o una pintura o un pensamiento regional, es decir ceñido a las representaciones locales. Ejemplo suficiente lo otorga la poesía de Juan L. Ortiz, que sin dejar de hablar del sauce, del río o del arroyo nos remite a la experiencia universal de la contemplación del paisaje:<sup>23</sup>

“¿Qué música, ahora, es la que nos rodea  
y nos va penetrando silenciosamente?  
Matices y velos sutiles sobre las sutiles líneas que ondulan...  
Alma, inclínate en el sentimiento que te toca ya,  
humilde, y como irisado en su mismo pudor misterioso...  
Los caminos que suben en un vago aire de plata  
y las lejanías bajas donde se alargan para morir los acordes mástenues...  
Alma, inclínate en el sentimiento que te toca ya  
de las colinas suaves, íntimo y dado  
en un juego aéreo de recatos  
que se abisman en sí, al fin, como sueños dulcísimos...  
Ah, el arroyo, alma; y lo hemos vadeado en “balsa”.  
He aquí, amigo, el agua, la gracia estival del agua de las 10,  
toda mirada honda, increíblemente honda, para las nubes y los árboles,  
para las corrientes del cielo, para los escalofríos del cielo...”<sup>24</sup> (Ortiz, 1996:  
427/428).

---

principio alcanza para valorar la existencia material y la magnitud de esa literatura, promueve a su vez algún interrogante que suele causar perplejidad en los estudiosos. La primera inquietud apunta a señalar, por supuesto, el hecho de que los materiales que integran el mapa literario de una región no se expresan en un lenguaje dialectal o suficientemente diferenciado, como ocurre en la literatura regional de otros países. Otra preocupación tiende a denunciar la excesiva generosidad de los catálogos en los que se inscriben los títulos indicativos de una literatura regional, y la frecuente ligereza con que se confunden obras de interés fundamentalmente etnográfico, con expresiones de un adecuado nivel de realización artística. Sin el uso de lenguas dialectales estrictas, la literatura regional debe percibirse entonces, fundamentalmente, por sus propósitos temáticos y por la abierta intencionalidad con que sus autores buscan destacar el paisaje, el hombre y las costumbres características de un lugar. Con estos propósitos y esta intencionalidad expresa, algunos autores han logrado ilustrar el nada desdeñable capítulo de una literatura regional argentina.”

<sup>23</sup>El paisaje entendido como cultural, es decir un lugar que es ámbito de la experiencia vivida, de la existencia real y producto de las transformaciones materiales o simbólicas llevadas adelante por el hombre. Capel (1981) plantea que los hombres no se mueven en un espacio en abstracto, sino en un espacio concreto y personal, que es un espacio vivido, mentalmente modelado a partir de la experiencia”. Existe, por tanto una vinculación afectiva entre el hombre y el lugar – paisaje cultural.

<sup>24</sup>El fragmento pertenece al poema “A la orilla del arroyo”, dedicado al poeta Alfredo Veiravé, del libro *La brisa profunda*.

Esos versos plasman una representación del mundo antes que una descripción de un arroyo provinciano. La experiencia de la contemplación no sabe de límites territoriales. Delgado afirma respecto de la mirada sobre el paisaje y los elementos que lo componen:

Poema y río constituyen, en su confluencia, una mirada, una pupila sensible que se extiende sobre el paisaje en la búsqueda de su geografía y de su historia. El río ve, el río siente la geografía y la historia que nacen y se desarrollan con él. Es un gran espejo que recorre todas las escenas y multiplica su conocimiento por los incesantes reflejos y vibraciones que recibe. Un espejo que se multiplica en todo un sistema fluvial.” (Delgado, 2003: 7)

No es la concepción de región geográfica, comprendida por costumbres y un patrimonio o acervo tradicional, lo que define al caso de Gualeguay. En el abordaje de los poetas y pintores gualeños sostenemos, en cambio, la presencia de una región cultural, que es más bien una creación de tinte artístico, dinámica, con zonas de circulaciones y correspondencias que abarca un espacio más bien impreciso, más imaginario o ficticio que geográfico, cuyos límites están dados por las voces que la narran y poetizan (Delgado, 2002: 345/366). Una región con producciones singulares, actividad que incluye no solo los tópicos o procedimientos retóricos y estilísticos sino también las modalidades de circulación y legitimación de esas producciones. Sabido es que lo que hace a la universalidad del arte no es de dónde éste provenga sino hacia dónde llega:

Muchos son los escritores locales que, con espíritu de sistema, se proponen nacionalizar nuestra literatura. Hablo el lenguaje universal del arte, pero con tonada entrerriana. Claro está que esa tonada es un inocente matiz, una particularidad involuntaria. Lo nacional, lo provincial, lo comarcano, están en el principio, no en el fin. Se equivocan quienes los consideran rasgos que dependen de nuestro arbitrio. Todo lo diferenciado y único –desde la personalidad hasta el modo de articular un saludo– excede el campo de nuestra voluntad. Así como nadie adopta un pasado, nadie elige su voz. Hablo el lenguaje universal del arte, pero con sujeción a circunstancias que me preceden. (Mastronardi, 2010: 534)

### I.3. Capital cultural y habitus

Aquellos que monopolizan el capital específico, que es el fundamento del poder o de la autoridad específica característica de un campo, se inclinan hacia estrategias de conservación, mientras que los que disponen de menos capital (que suelen ser también los recién llegados, es decir, por lo general, los más jóvenes) se inclinan a utilizar estrategias de subversión.

Bourdieu, *Sociología y cultura*

La noción de campo supone una metáfora del espacio social; en ella se visibiliza la interacción entre individuos particulares que se sitúan en determinadas posiciones y construyen o siguen determinadas trayectorias. El campo es el cuadro que enmarca las prácticas que ocurren en su interior y presenta reglas de juego específicas. Además, a cada campo lo define la circulación de un capital específico que se juega en las luchas por las posiciones dentro del mismo: a más capital mejor posición. Bourdieu (2002: 97/118) define tres grandes tipos de capital: *económico* –recursos monetarios y financieros–, *social* –que incluye el cúmulo de relaciones sociales y la pertenencia a determinados grupos y organizaciones que habilitan la participación en las decisiones de poder– y el cultural, definido por las disposiciones y hábitos adquiridos en el proceso de socialización. Al capital cultural, a su vez, lo conforman el *capital adquirido* a través de la educación y el conocimiento y el *capital simbólico* constituido por las categorías de percepción y juicio que permiten definir y legitimar valores y estilos culturales.

El capital simbólico, visto como un valor generador de autoridad, supone, para la mirada colectiva, una propiedad y un atributo obtenido dentro del campo intelectual. Ahora bien, la disputa por el capital simbólico dentro de

un campo diferencia dos grupos de actores<sup>25</sup>: por un lado, aquellos que intentan preservar las estructuras vigentes a partir del monopolio del saber, por otro quienes prefieren subvertir el orden y democratizar saberes:

Aquellos que, dentro de un estado determinado de la relación de fuerzas, monopolizan (de manera más a menos completa) el capital específico, que es el fundamento del poder de la autoridad específica característica de un campo, se inclinan hacia estrategias de conservación –las que, dentro de los campos de producción de bienes culturales, tienden a defender la ortodoxia–, mientras que los que disponen de menos capital (que suelen ser también los recién llegados, es decir, por lo general, los más jóvenes) se inclinan a utilizar estrategias de subversión: las de la herejía. La herejía, la heterodoxia, como ruptura crítica, que está a menudo ligada a la crisis, junta con la *doxa*, es la que obliga a los dominantes a salir de su silencio y les impone la obligación de producir el discurso defensivo de la ortodoxia, un pensamiento derecho y de derechas que trata de restaurar un equivalente de la adhesión silenciosa de la *doxa*. (Bourdieu, 1990: 110)

En la interacción dentro de un campo, los individuos aprovechan esos capitales o recursos con el propósito de lograr objetivos particulares, pues la acumulación de capital específico supone ocupar determinadas posiciones en el juego. Si pensamos en el caso gualeño, los agrupamientos de creadores por edades o afinidades posibilitan diálogos y apropiaciones entre ellos y también con escritores, pintores e intelectuales porteños (se desarrollará en el Capítulo III las escenas y los intercambios). Al tiempo que disputan la escena con los “viejos” como los llama Mastronardi, refiriéndose a los escritores apoltronados en la comodidad del ámbito conservador de la ciudad.

Aquí, entra en escena otro concepto fundamental para la teoría de las prácticas de Bourdieu –prácticas que deben explicarse como la reciprocidad del sistema de relaciones históricamente construido–, que es el campo, con el sistema de relaciones que produce a los agentes de las prácticas, su *habitus*. Y éste es definido como:

---

<sup>25</sup>El uso que le otorgamos al término creador y su intercambio por artistas o productores lo retomaremos en el capítulo III.

Sistema de las disposiciones socialmente constituidas que, en cuanto estructuras estructuradas y estructurantes, son el principio generador y unificador del conjunto de las prácticas y de las ideologías características de un grupo de agentes. Tales disposiciones encuentran una ocasión más o menos favorable para traducirse en acto en una determinada posición o trayectoria en el interior de un campo intelectual, que a su vez ocupa una posición precisa en la estructura de la clase dominante (Bourdieu, 2002:107)

El habitus supone la internalización, por parte de un individuo, de las estructuras y formas de actuar de un campo específico, es lo social inscripto en el cuerpo; dicha inscripción posibilita el desplazamiento de ese individuo dentro del campo. A los modos subjetivos de pensar y percibir los determina la coacción ejercida por estructuras objetivas; por ello decimos que todo habitus está moldeado por las estructuras sociales. Así, las disposiciones que internaliza un individuo, se vuelven automáticas.

Las instituciones culturales, la familia y el espacio social en general actúan como transmisores de capital (de distintos tipo y sobre todo de capital cultural) y colaboran en la subjetivación de las estructuras sociales. Bourdieu (2003) explica, como ejemplo de lo dicho, que la competencia estética no se hereda, es, en cambio, efecto de la transmisión cultural ya sea por parte de la escuela como de la familia. Ambas instituciones contribuyen en la formación de una cultura considerada legítima. Al respecto, describimos en el primer capítulo de la tesis el contexto político y económico y la presencia de un tejido de instituciones diversas, todo lo cual conformó el ámbito propicio para producir y generar la circulación de bienes simbólicos.

El capital cultural –adquirido y simbólico– que poseen los agentes intervinientes en un campo –si pensamos en el campo cultural gualeño hablamos de escritores, intelectuales, pintores– los habilita a enfrentar las normas dominantes –que son las establecidas y heredadas en las estructuras sociales y políticas– y su legitimidad se basa, justamente, en la idea de prestigio y autoridad dada por el tipo o los tipos de capital que ostentan. Un campo artístico cultural es capaz de imponer sus propias

normas, por lo que el intelectual se enfrenta a paradigmas dominantes con la intención de subvertirlos, y esa táctica solo es posible desde el *habitus*, bajo sus reglas de juego se constituye la generación de prácticas transformadoras. Es decir que la relación entre el campo y el *habitus* origina un determinado orden social que es también, aun cuando el *habitus* reproduce la lógica del campo y las condiciones sociales, un espacio contra hegemónico.

Los productores de cultura que actúan por fuera de la lógica del Estado –ya sea en la figura de academia o instituciones que lo conforman– requieren de la posesión de un capital cultural que los habilite a actuar en el campo. E inclusive es necesario gozar de capital económico en forma de herencia o participar del derrame de la clase alta<sup>26</sup>. Alguno de los artistas surgidos en Gualaguay provenían de familias pertenecientes a una “pequeña burguesía local”, hecho que les significó cierta facilidad en sus inicios pero no la salvación de por vida, por lo cual en su decisión de marginarse de los beneficios económicos oficiales se incluye la decisión de llevar una vida sencilla y mantener trabajos estables –estatales o privados– que le redituaban un salario estable: Ortiz en el Registro civil, Emma Barrandéguy, Amaro Villanueva y Carlos Mastronardi como periodistas en medios diversos, Antonio Castro decidió ingresar a la Marina de Guerra y recién después poner un taller y dedicarse a su arte. Hubo casos en que algunos de los artistas estuvieron becados por el gobierno, aunque en términos generales fueron becas provisorias y de estudio y no les generaron mayor capital económico posterior. Césareo Bernaldo de Quirós recibió una beca del gobierno nacional para viajar a formarse en Italia, luego de haber ganado el Premio Roma –distinción creada en 1663 que se concedía a jóvenes pintores, escultores y arquitectos–. La beca consistió en una estancia de cuatro años en la Academia Francesa en Roma. Por su parte Roberto “Cachete” González fue subvencionado por el gobierno provincial para estudiar arte en Buenos Aires.

---

<sup>26</sup>En el sentido práctico y cotidiano que se le otorga al concepto de clase alta, aquella que goza de la interacción de las variables de riqueza, poder y prestigio social.



En cierto modo, subvertir las reglas impuestas supone desviar las estrategias de dominación del poder; en ese sentido hablamos de la generación de tácticas tendientes a resistir la imposición hegemónica de toda estructura social. De Certeau (1997: 35/48) plantea que, en el escenario de lo cotidiano, en sus formas más diversas, se juegan la partida el poder – representado por las estrategias– y la resistencia a él –representado por las tácticas–. En ese contexto, la estrategia son acciones cuya finalidad es el poder y la totalidad, mediante la dominación y la imposición; mientras que la táctica es el recurso del débil para contrarrestar la estrategia del fuerte. Una usa la fuerza y la otra la audacia, pues la táctica debe actuar en terreno que le es ajeno y lo que le queda al dominado es operar desvíos en esos lugares ajenos en beneficio propio. Mientras que “la estrategia postula *un lugar* susceptible de ser circunscripto como *algo propio* y de ser la base donde administrar las relaciones con *una exterioridad* de metas o amenazas” (Ibídem: 42), la táctica “no tiene más lugar que el del otro. Además, debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña” (Ibídem: 43).

De la lectura de diferentes archivos y documentos, que visibilizan las escenas de principios del sigloXX, puede comprenderse que los creadores del campo cultural de Gualeguay adquieren una voz autónoma respecto tanto del poder de la academia–por no formar parte de ella– como de los partidos políticos que detentaban el poder en la época: radicales y conservadores, puesto que defendían, en general, ideas de izquierda y se convertían de ese modo en librepensadores. Rosa (2012: 57 y 118) sostiene que la cercanía a esas esferas de poder y académicas dificultan la concreción de campos intelectuales autónomos del poder de turno, por ello Gualeguay es tierra fértil a diferencia de lo que (nunca) ocurre en Concepción del Uruguay, sede histórica del poder institucional, o Paraná, capital provincial. Aun así, el grupo de artistas gualeños (cuyos nombres circulan en esta tesis) no estaban exentos de confrontar con presuntuosos que el poder político de turno ponía en escena y legitimaba con premios, actos académicos, puestos en instituciones y demás; ante esas estrategias

espurias y conservadoras de manejo del poder los escritores y pintores construyeron tácticas que los diferencian de esos figurones y les abre la puerta a la concurrencia con otros campos:

Estos figurones eran inventados o por los "amigos de los caudillos políticos de turno" o por "los profesores académicos". Todo un sistema de relaciones familiares, sociales, que asfixia los modos de reconocimiento de los creadores. Los dos grandes centros de estudios de la provincia el Colegio Histórico del Uruguay y por otro lado el Instituto del Profesorado de Paraná se encuentran por estos años muy atados a una pugna de proyectos políticos pedagógicos que excluían (salvo honrosas excepciones que hemos estudiado en otros trabajos) la creación independiente, las estéticas de vanguardias (Rosa, 2010a:54)

## Capítulo II

### Gualeguay en los comienzos del siglo XX

Ahí estaba Don Tomás  
ciñendo la verde relación para siempre, en el abrazo de los ríos,  
con el nombre que le diera  
bajo la inspiración de un aire, si, como una novia de las islas....  
Don Tomás  
de ala o de sombra sobre los que se creía más perdidos  
para la experiencia primera...  
del lado siempre de los peones contra los “vales” del sudor  
y las trampas desde allá...  
y de los domadores sin caballo, con dar ellos, continuamente,  
“sedas” para los “tiros” y el “andar”...

Juan L. Ortiz, “El Gualeguay”

Gualeguay es diferente a las ciudades del interior entrerriano; es la más antigua y su nombre convoca un halo misterioso. Quien viaja desde la capital provincial puede hacerlo por la ruta nacional 12 o la provincial 11, en cualquiera de los casos, los arroyos y pueblos pequeños surcan el trayecto. Lo primero que observa el viajero en la rotonda de ingreso a la ciudad es un enorme cartel que dice “Bienvenidos a Gualeguay, ciudad de la cordialidad”. El ingreso al casco urbano nos enfrenta a calles angostas y a casas antiguas, que aún conservan su señorial prestigio. El parque Quintana, al este de la ciudad, es el balcón al río Gualeguay, el del famoso poema de Ortiz. En los alrededores hay alguna que otra fábrica abandonada y alguna más acusada de contaminar las aguas del mencionado afluente.

Las vías del tren que atravesaba la ciudad están en desuso, como la mayoría de las que existieron en la provincia, y sobre el playón de la estación de tren se construyó, en la década del '90 el actual Corsódromo, una de las atracciones turísticas del lugar. El visitante que conoce los nombres célebres que poblaron la Gualeguay de antaño, imagina que

encontrará a su paso las huellas de sus pasos; y así va por las veredas convocando presencias como los poetas a sus musas. Nada de eso ocurre porque la Gualeguay del siglo XXI poco tiene de la de hace un siglo atrás. Salvo el nombre de una biblioteca, un mural pintado en la pared de la Unidad penal y un par de bustos erigidos en conmemoración de alguno de los poetas gualeños –como el de Juanele, al que corona una cruz en una caja de vidrio–.

El paseo por el río o por la enorme plaza del centro de la ciudad solo nos habla de un presente empobrecido y de un olvido lacerante. Quizás por haberla tenido “a la mano” es que al ciudadano de a pie parece importarle poco la historia que hace de su ciudad una tierra de poetas y pintores. Por esa razón es necesario reconstruir la historia de Gualeguay, como posible respuesta a por qué se consolidó allí un campo cultural y, también, como posible reflexión para entender este presente.

Narrar los acontecimientos no es cuestión menor, la narración nos permite componer las astillas de las que lo real se alimenta. Se necesita, además, una reflexión sobre eso que se narra. El espacio de reflexión sobre fenómenos y acontecimientos culturales es siempre un espacio híbrido, en el sentido de recibir aportes de diferentes campos y teorías, lo que rompe con el corset de lo disciplinar. Valoramos, en este punto, una concepción estructural de la cultura, que enfatiza tanto los aspectos de carácter simbólico de los fenómenos culturales, como el hecho de que tales fenómenos se inserten siempre en contextos sociales estructurados y con una historia particular. En ese sentido, entendemos que el contexto no es un contenedor pasivo de representaciones culturales sino espacios tiempo en los que los individuos construyen su comprensión del mundo en relación a contenidos culturales y a las necesidades y expectativas individuales y colectivas. El contexto proporciona los elementos significativos que acompañan a una cultura específica, en tanto red de significados (Geertz, 1996). En un corte sincrónico, adquiere relevancia la dimensión temporal de los hechos y sucesos del pasado, que le otorgan significados y valorizaciones a cuestiones de un determinado presente.

John Thompson, en 1990, con su libro *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, realiza un cuidadoso análisis sobre los estudios de la cultura, retomando autores que han reflexionado teóricamente al respecto, y plantea que:

En su sentido más amplio, la reflexión sobre los fenómenos culturales se puede interpretar como el estudio del mundo socio-histórico en tanto campo significativo... de las maneras en que los individuos situados en el mundo socio-histórico, producen, construyen y reciben expresiones significativas de diversos tipos (aludiendo así) a una variedad de fenómenos y a un conjunto de preocupaciones que hoy día comparten analistas que trabajan en diversas disciplinas, que van de la sociología y la antropología a la historia y la crítica literaria (Thompson, 1998: 183).

La presente investigación en tanto abordaje de un campo cultural lo es también de las formas simbólicas<sup>27</sup>, que en él producen, transmiten y reciben sus intervinientes e intermediarios. Thompson (1998: págs. 205/206) distingue cinco aspectos intervinientes en la constitución de las formas simbólicas, de los cuales en el presente capítulo nos interesa<sup>28</sup>,

---

<sup>27</sup>Thompson refiere con el concepto de *formas simbólicas* al “amplio campo de fenómenos significativos, desde acciones, gestos y rituales, hasta los enunciados, los textos, los programas de televisión y las obras de arte” (1998: 205). Definidas de este modo, las formas simbólicas son construcciones mentales equivalentes a las representaciones sociales.

<sup>28</sup> Los otros cuatro aspectos son: El **aspecto intencional** que plantea “la constitución de los objetos como formas simbólicas presupone que sean producidos, contruidos o empleados por un sujeto para dirigirlos a un sujeto o sujetos, o que sean percibidos como si hubieran sido producidos así por el sujeto o sujetos que los reciben” (Ibídem, pág. 206). El sujeto que produce persigue ciertos propósitos y busca expresarlos mediante esas formas. El receptor percibe las formas como la expresión de un sujeto, con carácter significativo. Claro está que el “significado” de una forma simbólica o de sus elementos constituyentes, no es necesariamente idéntico a lo que el sujeto productor se propuso al producirla.

Sobre el **aspecto convencional**, Thompson explica que “la producción, la construcción o el empleo de las formas simbólicas, así como su interpretación por parte de los sujetos que las reciben, son procesos que implican típicamente la aplicación de reglas, códigos o convenciones de diversos tipos” (pág. 207). Estas reglas y convenciones son parte del conocimiento tácito empleado en el curso de la vida diaria, es compartido por más de un individuo y está siempre abierto a la corrección y sanción de los demás.

El **aspecto estructural** refiere a que “las formas simbólicas son construcciones que presentan una estructura articulada, compuesta de elementos que guardan entre sí determinadas relaciones, que pueden ser analizados” (pág. 210) El análisis de la estructura de una forma simbólica implica observar los elementos específicos y las interrelaciones de éstos que pueden distinguirse.

Por otra parte, las formas simbólicas son construcciones que típicamente representan algo, se refieren a algo, dicen algo, acerca de algo, esto sería el **aspecto referencial**. El término “referencial” es usado, tanto con un sentido general para definir cuando una forma simbólica

particularmente, el aspecto contextual, el cual refiere al hecho de que las formas simbólicas se insertan siempre en contextos y procesos socio-históricos específicos en los cuales, y por medio de los cuales, se producen y reciben; es decir que llevan siempre las huellas de las relaciones sociales características de tal contexto. Lo que son estas formas simbólicas, la manera en que se construyen, difunden y reciben en el mundo social, así como el sentido y el valor que tienen para los que las reciben, depende todo, de alguna manera, de los contextos y las instituciones que las generan, mediatizan y sostienen:

Los enunciados y las acciones cotidianas, así como fenómenos más elaborados como los rituales, los festivales las obras de arte, son producidos o actuados siempre en circunstancias socio-históricas particulares, por individuos específicos que aprovechan ciertos recursos y que poseen distintos niveles de poder y autoridad; y una vez que se producen y representan estos fenómenos significativos, son difundidos, recibidos, percibidos e interpretados por otros individuos situados en circunstancias socio-históricas particulares, que aprovechan ciertos recursos para dar sentido a los fenómenos en cuestión. Vistos de esta manera, los fenómenos culturales pueden considerarse como si expresaran relaciones de poder, como si sirvieran en circunstancias específicas para mantenerlas o interrumpirlas, y como si estuvieran sujetos a múltiples interpretaciones divergentes y conflictivas por parte de los individuos que reciben y perciben dichos fenómenos en el curso de sus vidas diarias (Thompson, 1998: 202/203).

En tal sentido, consideramos vital para el análisis del objeto específico de estudio que nos compete –el campo cultural de Gualaguay entre los años 1925-1935–, construir un relato descriptivo de acontecimientos y acciones ocurridas dentro de un contexto histórico determinado, que a su vez ofrezcan las posibles explicaciones de la emergencia de tal objeto de estudio. De modo que, la descripción de los pormenores vinculados a la historia, la política, la economía, la sociedad, la cultura y la educación en la provincia de

---

puede representar algún objeto, individuo o situación, como con el sentido más específico en que una expresión lingüística puede referirse a un objeto particular.

Entre Ríos, en general, y en la ciudad de Gualeguay, en particular, de fines del siglo XIX y principios del XX, son materia necesaria a la hora de responder la pregunta sobre por qué germina allí un campo cultural durante poco más de una década. Un análisis cultural, entonces, requiere tener en cuenta, por un lado, las acciones, objetos y expresiones significativas de diversos tipos y, por otro, los contextos y procesos estructurados socialmente en los cuales se insertan. Es decir: “los fenómenos culturales pueden ser entendidos como formas simbólicas en contextos estructurados, el análisis de la cultura puede interpretarse como el estudio de la constitución significativa y de la contextualización social de las formas simbólicas” (Thompson, 1998: 185).

La información histórica básica sobre Gualeguay nos dice que es una ciudad del sur de Entre Ríos, cabecera del departamento homónimo. Su nacimiento data de 1783, cuando Tomás de Rocamora funda la Villa San Antonio de Gualeguay Grande. Más que por su antigüedad, ya que es la primera con un emplazamiento formal en la provincia, y por sus carnavales, que supieron de épocas gloriosas, la ciudad es nombrada y renombrada porque allí surgieron poetas, pintores e intelectuales emblemáticos y de reconocimiento nacional e internacional; hecho que genera una pregunta ineludible ¿Por qué Gualeguay? No responde al interrogante decir que la tierra gualeya tiene un don especial, que hizo emanar genios de su seno; se estaría desviando la atención sobre causas y acontecimientos de orden histórico y político que posibilitaron la emergencia de figuras de artistas.

Es conveniente, entonces, remontarnos al siglo XIX, sobre todo a la segunda mitad, y analizar tanto el impacto producido por las inmigraciones de raíz europea como el desarrollo económico y social derivado de la actividad agrícola ganadera local. Remontarnos, incluso, a lo que fueron las primeras medidas vinculadas a la inmigración realizadas por quien fuera primero gobernador provincial y luego presidente confederacional: Justo José de Urquiza.

El general Urquiza fue elegido gobernador por la Cámara de Representantes de Entre Ríos en el año 1841. Las guerras civiles entre unitarios y federales –de las cuales Urquiza participaba activamente con su ejército– dejaban escaso tiempo para ocuparse de otros asuntos. Una vez concluida la campaña de 1847, el caudillo se pone al frente de la gestión que había delegado en Antonio Crespo y pone énfasis en las tareas que para él serán preponderantes y que, según consideramos, serán fundamentales para el desarrollo económico, social y cultural, del territorio entrerriano: la educación popular, las inversiones extranjeras y el comercio, y la inmigración. Éste último será un eje fundamental de la política de gobierno urquicista –tanto en su función de gobernador entrerriano como de presidente de la Confederación–.

## II.1 La inmigración en Entre Ríos

El Gobierno Federal fomentará la inmigración europea; y no podrá restringir, limitar ni gravar con impuesto alguno la entrada en el territorio argentino de los extranjeros que traigan por objeto labrar la tierra, mejorar las industrias e introducir y enseñar las ciencias y las artes.

Art. 25, Constitución Nacional, 1853

Los primeros ensayos de una colonización<sup>29</sup> organizada en Argentina comienzan por inspiración, y bajo el gobierno, de Urquiza. Más adelante, se

---

<sup>29</sup>Desde 1810, el río de la Plata fue una región atractiva para los europeos. Los españoles que residían por estos lares estaban acostumbrados a las luchas con los dueños de estas tierras. Los primeros europeos solo fueron atraídos por la aventura y una mejor posición dentro de la sencillez que ofrecía el suelo. A partir de 1830 se da una pequeña inmigración compuesta por gallegos y vascos que escapaban de los crecientes problemas de España, también del sur de Francia, algunos italianos garibaldinos y algunos alemanes. La “gran inmigración”, como se la llamó a partir de la Constitución Nacional de 1853, comenzó años después cuando las puertas se abrieron para lo que después se convirtió en un torrente de personas ansiosas de quedarse en estas tierras. El período que abarca este proceso está dado en la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX (1860 – 1905), es la etapa de la mayor cantidad de inmigrantes que llegan al puerto de Buenos Aires y el Litoral (Wolf – Patriarca, 1996).



creará en 1875 la Comisión General de Inmigración y en 1876 se dictará la ley N.º 761, llamada Ley de Inmigración y Colonización. Entre Ríos tiene el crédito de ser la primera provincia del país en la cual se afincó y sobrevivió una colonia; se trata de la primera colonia agrícola militar “Las Conchas”, que en 1853 funda el coronel Clemente, por mandato expreso de Urquiza; actualmente lleva el de Villa Urquiza en honor a su impulsor.

Luego de la colonia “Las Conchas”, emplazada en las márgenes del Río Paraná, casi como un ensayo de lo que vendrá, Urquiza dona tierras de su propiedad, cercanas al Río Uruguay, en las que se funda la Colonia San José en 1857. La colonia más relevante instituida en el territorio provincial será administrada por Alejo Peyret sobre las bases de modernas ideas y técnicas agrarias. Los primeros inmigrantes llegaron a las costas del Uruguay en julio de 1857 y se trataba de familias francesas, italianas y suizas, quienes recibían unas hectáreas para su cultivo y los elementos necesarios para su desarrollo (Guionet, 2007).

La Colonia San José no solo emociona por la historia de inmigrantes llegados de tan lejos si no por lo que fue ocurriendo y construyéndose hacia adentro de la comunidad, lo que la transforma en una experiencia de radical vanguardia en cuanto a la ideología política, social y económica. Los primeros años del siglo XX constituyen un momento de esplendor para las ideas libertarias, en Europa y en Argentina también. Los inmigrantes llegados a nuestro país traen consigo las semillas libertarias, que luego siembran en diferentes esferas de la práctica humana. Entre Ríos no es ajena a esa siembra, incluso es pionera en varias experiencias vinculadas al anarquismo. Una de ellas tiene como escenario la Colonia San José, allí se funda y organiza el primer falansterio en tierras latinoamericanas. El creador de esta comunidad se llamó Jean Joseph Durando, inmigrante de la región del cantón del Valais, y su idea, inspirada en François Fourier, se basaba en una comunidad que viviera del trueque (Guionet, 2007).

El falansterio de la Colonia San José fue una experiencia precursora y consistía en una asociación voluntaria de familias que vivían en comunidad. A la manera de una cooperativa, ingresaba el que quería y estaba dispuesto a vivir de ese modo. El predio en el que se asentaba el Falansterio tenía doscientas hectáreas. En ellas se producía casi todo lo que se consumía: se sembraba y cosechaban hortalizas, viñedos, árboles frutales, con lo cual se elaboraban vinos, orejones, licores, grapa, conservas, dulces. Además se instaló un molino harinero, una ladrillera, se fabricaban y vendían vehículos de transporte, hacían reparaciones, había carpintería, herrería, zapatería. La ropa se confeccionaba para todos los habitantes de la Colonia, todos trabajaban para la comunidad por lo cual no existía la moneda.

Diversos testimonios manifiestan que Durando promovía el desarrollo de un nuevo compromiso con la fe, no a las ligaduras dadas por la religión. Lo que le generó no pocas diferencias con la Iglesia Católica, quien combatía al Falansterio por considerarlo “espiritista” e incluso logró que muchas familias se desvincularan de él. A diferencia de la reacción de la Iglesia, en el Falansterio no existía la discriminación religiosa, ni social.

No solo del trabajo se trataba la comunidad, también se preocuparon por la educación. En el Falansterio funcionaba una escuela denominada de Primeras Letras, Artes y Oficios, a la que asistían mujeres y varones para aprender oficios, música y matemática. La originalidad es que se estudiaba lengua en dos idiomas: francés y castellano. Hay diferentes anécdotas de esa comunidad, que relatan los vecinos de San José. Una de ellas relata la existencia de un barón rampante en el falansterio –al estilo del personaje de Ítalo Calvino, cuyo argumento es absolutamente anarquista: apología de la autogestión y coherencia de las ideas de uno mismo–, un joven que decidió vivir en el árbol y de hecho vivía allí y tenía un tarro para las necesidades y una canasta, que bajaba y alguien le alcanzaba la comida. La comunidad lo aceptaba.

La Colonia San José desapareció en 1916, no muchos años después del fallecimiento de Durando.

El emprendimiento colonizador de Urquiza se continuó tras su muerte con la creación de colonias agrícolas ya sea en tierras privadas o públicas compradas para ese propósito, por iniciativa del gobierno nacional o provincial o parte de propuestas privadas. Entre 1880 y 1899 se crearon alrededor de ciento ochenta colonias, lo que incrementa la población con miles de inmigrantes de origen europeo en su mayoría. Es así que, en 1878 llegaron los primeros grupos de alemanes del Volga que, primero, formaron aldeas en la colonia General Alvear, del departamento de Diamante y luego, se distribuyeron por toda la provincia. A fines de la década de 1880 comenzaron a llegar las colectividades judías<sup>30</sup> que fundaron colonias ubicadas sobre todo en el centro de la provincia. Arribaron también contingentes de españoles e italianos, que vinieron a poblar Entre Ríos, así como otros rincones del país.

Puede afirmarse que la sociedad entrerriana cambia su perfil después de la batalla de Caseros en 1852, ésta provoca una revolución en diversos aspectos, que van desde una organización constitucional, al hecho de tener la capital de la Confederación en la provincia, lo que requiere reformas inmediatas como la construcción de viviendas y hospedajes. Inmediatamente la provincia comienza a recibir colonos europeos, lo cual señala el comienzo de una etapa nueva. El censo de 1824 en Entre Ríos muestra una fuerte presencia criolla y de población venida de otras provincias. En tanto que el censo del '69 observa una población proveniente de muchos países, sobre todo Italia, Francia, Suiza, España, etc. (Gianello, 1951)

La ciudad de Gualeguay fue fundada, como quedó dicho, por Tomás de Rocamora, el 19 de marzo de 1783. En sus comienzos la ciudad comprendía unas sesenta manzanas y alberga unos 150 pobladores, la mayoría de origen italiano. Aunque los inmigrantes itálicos sobrepasaron en cantidad a otras nacionalidades, en la zona de Gualeguay y Gualeguaychú fue prominente la inmigración de origen vasco que comenzó mucho antes,

---

<sup>30</sup>Alberto Gerchunoff es el escritor, nacido en Ucrania y tempranamente emigrado a nuestro país con su familia, que mejor plasmó las vivencias de las colectividades judías en suelo entrerriano, en su célebre libro Los gauchos judíos, de acertada publicación en el Centenario de la Patria, cuyo leitmotiv fue la construcción de una identidad nacional.

aproximadamente en 1830 y se continuó hasta la década de 1930 aproximadamente (Marcó, Mihura, Laurencena, Barrandéguy, Pradere, Parachú, Berruet, Ormaechea y Luro son alguno de los apellidos representativos de las regiones del País Vasco en Gualeguay). Si bien la mayor afluencia de inmigrantes vascos a Argentina se dio a fines del siglo XIX y principios del siglo XX; la primera etapa inmigratoria se inició en 1835 y gran parte de los colonos vascos ingresó al país a través de Entre Ríos, razón por la que muchos decidían quedarse en tierras del sur entrerriano.

La descripción realizada en párrafos precedentes respecto de las colonias instaladas en suelo provincial puede generar una idea casi utópica del poblamiento y los vínculos de los inmigrantes con sus tierras. Es cierto que, sin dudas, la fundación y organización de colonias en las que cada colono inmigrante poseía un determinado número de hectáreas determinó una distribución de la tierra más equitativa que en zonas como Buenos Aires; sin embargo, Gastón Gori expresa que a pesar de la masividad e importancia de la colonización en Entre Ríos, ésta no aseguró una democracia distributiva del territorio, y cita, para justificar su argumento, a Jacinto Oddone quien en su libro, *La burguesía terrateniente argentina* de 1936, consignaba que en la provincia, en 1930, cuarenta personas poseían un millón trescientos treinta y ocho mil setecientos cuarenta y nueve hectáreas, es decir, un promedio de treinta y tres mil cuatrocientos sesenta y ocho hectáreas cada una. El propio Urquiza es claro ejemplo de terrateniente local<sup>31</sup>. Ese patrón de posesión de la tierra hace posible, desde fines del siglo XIX y principios del XX, la conformación de una oligarquía local en Gualeguay, con riquezas y contactos políticos suficientes como para detentar su poderío y establecer sus propias pautas sociales. El esquema social no se diferenciaba de lo que ocurría a nivel nacional, quizás sí los hechos ocurrían con cierta morosidad,

---

<sup>31</sup>Dice el historiador paranaense Juan Vilar (2016) respecto de Urquiza: "Se considera que tuvo alrededor de un millón de hectáreas, desde la década del 40 hasta su muerte. Las heredaron sus hijos e hijas, y ya divididas las estancias de Urquiza, las conservaron sus descendientes. Por ejemplo la estancia San Pedro, de la que terminó siendo propietario el general Luis María Campos. De ahí los Campos Urquiza. O la estancia Santa Cándida, donde hay un palacete, que terminó quedando en manos de los Sáenz Valiente. Y descendientes de Urquiza fueron los que donaron las tierras acá sobre las barrancas del Paraná, donde Bertozzi después realizara el Parque Urquiza".

en donde las libertades eran más bien ilimitadas en el orden social pero limitadas en lo político (al menos lo fueron hasta la sanción de la Ley Sáenz Peña en 1912) y un grupo de “habitantes dotados de la ética del productivismo protagonizarían su carrera económica tutelados políticamente por una elite” (Terán, 2008).

## II.2. La oligarquía ganadera local y el Puerto Ruiz

¿Por qué pues de aquella prosperidad de nuestros abuelos,  
de aquel trueque social y comercial, de aquellos cueros salados  
y triduos de San Antonio vinimos a ser muchas familias fundidas?

Emma Barrandéguy, *Habitaciones*

El Centenario de la Patria encontraba a Entre Ríos consolidada en el desarrollo económico y el progreso social:

Su población llegaba al medio millón de habitantes; la propiedad raíz señala una constante y creciente valorización; el trabajo de sus hijos extendía su esfuerzo en la amplitud de fecundas sementeras que cubrían 617 mil hectáreas; el intercambio de su comercio nacional e internacional dejaba un gran saldo favorable y crecían sus industrias casi con el mismo ritmo febril con que aumentaban sus escuelas... Los datos estadísticos publicados en 1910, demostraban cuán firme y constante era su progreso (Gianello, 1951: 534/535).

Hacia 1910, el Centenario de la Patria, la ganadería (de vacunos, ovinos y equinos) era la actividad más importante en Gualeguay, tanto por la cantidad de cabezas en pie como por el rédito que ésta dejaba, y se mantenía en franco crecimiento. La actividad agrícola, en tanto, no le perdía pisada y ascendían más de 85 mil las hectáreas sembradas con lino, trigo, avena, cebada, entre otros cereales. Del Puerto Ruiz salían, por año, más de 160 buques cargados con productos de exportación. El valor de las exportaciones, calculadas en precio oro, fue durante el año posterior al

Centenario de 5.047.763.92<sup>32</sup>. “Es la furia del trigo, todos quieren sembrar trigo, dice mi padre. Los colonos son todos franceses o italianos”, le hace decir Barrandéguy (1986) a un personaje en su autobiografía.

La actividad ganadera era la principal actividad económica en Gualeguay ya desde mediados del siglo XIX. A fines del siglo, se sumó la agricultura, promovida por los inmigrantes que llegaban. Así, la ganadería, el establecimiento de colonias agrícolas y las nuevas industrias, hicieron de Gualeguay, hacia comienzos de 1890, un importante centro económico. Los avisos publicitarios del diario “La Discusión” del año 1888 reflejan el desarrollo de la actividad agraria en los campos del Departamento, además se publicitan casas comerciales de Buenos Aires, lo cual habla de una plaza sustentable. Del mismo modo, desde los primeros años del siglo XX el diario *El Debate* presenta en sus pocas páginas gran cantidad de publicidad de empresas ganaderas, frigoríficos, consignatarias de hacienda, insumos para el agro en general. Gianello (1951: 521) expresa: “Durante el año 1899, trabajaron cinco saladeros que faenaron 158.086 cabeza de ganado. Las estadísticas de la producción dieron cifras alentadoras y era evidente que la provincia atravesaba por una próspera etapa de su vida económica”.

La poeta y novelista Emma Barrandéguy es, además, una narradora fundamental de los primeros años del siglo XX en Gualeguay. En dos libros suyos aparece descripta y relatada la sociedad, la cultura, las luchas políticas, las cuestiones económicas de la época: *Crónicas de medio siglo* y su novela autobiográfica *Habitaciones*. La escritora nos dejó material suficiente para explorar el pasado gualeyo, y los acontecimientos que interesan a la investigación por su íntima ligazón con la conformación de un campo cultural local. Acontecimientos vinculados a las actividades agrícolas ganaderas de Gualeguay y a las comunicaciones comerciales:

Los barcos unían Entre Ríos con la Capital y con Rosario en un constante trueque. Libre navegación de los ríos decían en la escuela. Las colonias,

---

<sup>32</sup>Datos consignados en el documento oficial: “El Estado de Entre Ríos. Álbum gráfico y exposición sintética de sus elementos de progreso”, del año 1911, en la sección dedicada a Gualeguay.

como llamaban los ganaderos tradicionales a los campos cultivados por los gringos, eran extensas e importantes; el tránsito de la primera trilladora por el pueblo de mi infancia era permitido con orden municipal y sellos. Chicos y grandes aplaudían el ruido de esas ruedas sobre el empedrado...” (Barrandéguy, 2002: 22)

En otro pasaje escribe sobre la fluidez del comercio tanto nacional como internacional que se desarrollaba en la Gualeguay del XIX, factor fundamental para entender la autonomía que tempranamente se cimenta en la organización social y económica de la pequeña ciudad de provincia:

Si releo los papeles de comercio dejados por mis abuelos y aún las cartas de familias, en los alrededores de 1860, observo que en ese comienzo de la organización nacional el intercambio de las provincias con la capital, y aun con el exterior era intenso. Una variedad de trigo cultivada por mi abuelo, en Entre Ríos, llegó a sacar premio en una de las primeras exposiciones rurales y a salir en la primera página en la sábana de cuatro hojas que era por entonces *La Nación*. Es claro que *La Nación* era el órgano de los “que promovían” el trigo según convenía que se plantara a la hábil madre patria británica. (Barrandéguy, 2002: 21)

Puerto Ruiz se encuentra en la localidad de nombre homónimo, distante 15 kilómetros de la ciudad de Gualeguay, fue fundado en 1750 por los hermanos Pedro y Domingo Ruiz y llegó a ser el tercer puerto en importancia de la Argentina, después del Puerto de Buenos Aires y el de Rosario, entre 1880 y 1890, cuando Entre Ríos comerciaba con el mundo de modo particular. Su funcionamiento significó una época de esplendor para la ciudad de Gualeguay y las localidades aledañas. Hasta 1930 se mantuvo activo pero la escasa profundidad del río Gualeguay (el dragado del río en la zona de Puerto Ruíz era un pedido que se repetía desde 1901 y que no se concretó) sumado a la transportación ferrocarril que abarataba costos y tiempo, firmaron el certificado de defunción del Puerto Ruiz; una pérdida que impactó profundamente en el pueblo erigido a su alrededor. Actualmente se conserva parte de la estructura original, ganada por la herrumbre, con parte de los techos caídos y las paredes enredadas en pastizales. Las únicas

embarcaciones que visitan al viejo Puerto son barcazas con ganado desde las islas que están enfrente y el caserío yace olvidado, habitado por pescadores y changarines que solo conocen por relatos las viejas glorias pasadas; incluso le dan mínima importancia al hecho de que allí haya nacido el mejor poeta que tiene la literatura argentina del siglo XX.<sup>33</sup>

Los datos que pueden recabarse respecto del Puerto Ruiz dan cuenta del floreciente comercio exterior que tenía la provincia en general y Gualaguay en particular.<sup>34</sup> Por ejemplo, en octubre de 1890 el bergantín “Secundet” partió con rumbo a La Habana cargado de 213.390 kilos de carne de tasajo proveniente de los saladeros más importantes de la zona, el “San José” y el “San Bernardo”. Los saladeros eran una industria próspera, aun desde la primera mitad del siglo XIX, fomentada por una Ley provincial de 1835 (Saavedra, 2010). Tanto es así que en la zona de desembocadura del Río Gualaguay existían tres grandes saladeros: “Puerto Ruiz” (fue el primero, creado en 1840 por un grupo de vascos recién llegados al lugar: Mihura, Parachú, Laurencena, Marcó) “San José” y “San Bernardo”. Justo José de Urquiza no solo era general, gobernador entrerriano y, luego, presidente de la Confederación, era también uno de los empresarios saladeristas más importantes de la provincia a mediados del siglo XIX, si se tiene en cuenta el número de empleados con los que contaba su establecimiento Santa Cándida y la cantidad de reses que se faenaban diariamente, según consta en la documentación del Archivo Histórico que preserva documentación histórica de Urquiza y que se encuentra en el Palacio San José. Los establecimientos saladeriles transformaron las haciendas en productos transportables a los mercados de consumo, movilizand la riqueza estancada y dándole un valor que hasta entonces no tenía (Monzón, 1929: 7/15).

---

<sup>33</sup>La casa en la que nació Juan Laurentino Ortiz, en 1896, aún se conserva en su construcción original.

<sup>34</sup>Sobre esta etapa a nivel nacional, Romero puntualiza: “El comercio exterior, que en 1861 tenía un volumen total de 37 millones pesos, ascendió a 104 millones en 1880, sin que todavía hubiera alcanzado a tener sino escasísima importancia en exportación de cereales, cuya producción apenas comenzaba a sobrepasar el nivel de autoabastecimiento de harina” (1965: 67).



Además del puerto era vital el aporte de las vías férreas que desde fines de la década de 1880 aumentaban a un ritmo elevado: “Los ferrocarriles tenían en la Provincia una gran actividad, demostrada por los siguientes datos estadísticos de 1906 en que transportaron: 202.320 pasajeros, 185.797 toneladas de cereales, 115.554 cabezas de ganado y 193.846 toneladas de carga general” (Gianello, 1951: 529)

El epígrafe con la cita de Emma Barrandéguy elegido para acompañar el actual subtítulo nos ofrece un panorama desolador muy diferente a la descripción de los párrafos precedentes, en el cual el brillo de las épocas doradas del Puerto Ruíz se perdió por completo. Efectivamente, hacia la década del cuarenta, el auge de la actividad ganadera y agrícola y el esplendor del Puerto fueron menguando hasta desaparecer. Situación coincidente con lo que ocurre en el escenario económico y político nacional, donde el poder de la oligarquía terrateniente se ve disminuido desde los últimos años del '20 (aunque no desaparece nunca por completo) y, sobre todo, en la década del '40, la cual marcará el ingreso de una nueva clase en el horizonte político, social y, por ende, económico del país (Romero, 1965: 90/96; Cattaruzza, 2001).

### II.3. Ámbito político y cultural

“El siglo XX, que a semejanza del XIX aún confiaba en el progreso incesante, había comenzado a multiplicar y trasladar la voz humana. Así, Gualeguay pudo sumarse a los auditorios que en todas las grandes capitales, aplaudían al sublime tenor Caruso.”

Carlos Mastronardi, *Memorias de un provinciano*.

Después de la muerte de Urquiza la provincia de Entre Ríos se sumió en una guerra civil entre jordanistas y urquicistas que la mantuvo en vilo durante años. La pacificación estuvo en manos de Ramón Febre, quien fue elegido

gobernador en 1875. A él le sucedieron diferentes gobiernos, la mayoría de tinte progresista, durante los cuales se extendieron las vías de comunicación férreas puestas al servicio de la economía, creció la industria ganadera, así como también emergió la primera cooperativa en el pueblo de Lucienville en agosto de 1900, que dio impulso a un impresionante movimiento cooperativista en toda la provincia. En 1914 en Entre Ríos ganaba el primer gobernador de la UCR, partido que gobernaría la provincia aún durante la década del '30, pues no sufrió la intervención que sufrieron otras jurisdicciones (Gianello, 2007).

A principios de 1900 en Gualeguay, al igual que en el ámbito nacional y provincial, tienen vigencia las ideas políticas de tinte liberal, con la Unión Cívica Radical liderando las gestiones invariablemente. Lo que trae aparejado un ideario de progreso social y divulgación de esas ideas. Rosa (2010: 30) explica que las familias más ricas de la zona, parte de la oligarquía provincial, participaban activamente de las disputas políticas a nivel nacional y, en sintonía con los proyectos nacionales, los gualeños se comprometen con los ideales radicales o conservadores que promulgan una transformación social. La clase trabajadora del campo, los pequeños colonos –vascos, italianos y criollos– creían en el proyecto de la UCR (Barrandéguy, 1986: 30). De hecho en la provincia triunfa tempranamente el radicalismo, en 1912, con la estrenada ley Sáenz Peña y con tres candidatos a diputados nacionales gualeños.

En la última década del siglo XIX y la primera del XX fueron notables los progresos observados en materia de obras públicas en la ciudad de Gualeguay: empedrado de las principales calles, la construcción del Mercado de Abasto, camino carretero a Puerto Ruiz, puente sobre el río Gualeguay, comienza la construcción del ramal ferroviario Gualeguay-Tala, instalación del Registro Civil, instalación de una línea de tranvías y construcción de la Casa Municipal (Vico, 1972: 76). El alumbrado eléctrico llegó apenas iniciado el año 1904. En tanto, el ferrocarril que unía la localidad con Buenos Aires, quedó concluido en 1906 (Mignone, 2013: 6/31).

El tan mentado progreso en el orden social emergente de las políticas públicas en Entre Ríos fue acompañado desde sus inicios por un interés proporcional en la enseñanza pública, laica y gratuita. También, tempranamente, la sociedad civil se pone al frente de la construcción de la esfera cultural. En este punto, consideramos adecuado subrayar que el concepto de cultura es extenso, amplio y tiene usos diversos, por lo pronto nos interesa la definición que desde una sociología marxista ofrecen Altamirano y Sarlo (1980: 19), quienes la definen como el conjunto de:

...los objetos simbólicos y sus leyes de constitución, transmisión, consumo y la estructura conceptual y material del campo en el que son producidos y circulan: la cultura en su sentido consagrado de arte, filosofía, usos y costumbres estéticos, formas de la experiencia artística y modos que asume la educación humanística. Pero también la cultura como espacio en el que conviven (no siempre en armonía) las producciones elevadas y las populares, las obras de autor y las anónimas, el patrimonio de la historia y las innovaciones evocadas por los cambios sociales.

Por otra parte, y desde los estudios culturales, Szurmuk y Mkee Irwin (2009: 71/75) observan a la cultura como un espacio simbólico donde se tejen relaciones de poder, tanto en una jerarquía vertical como desde la dinámica reticular –definida por Foucault– en la que a cada foco de poder se le opone uno de resistencia: “la cultura está asociada a los discursos hegemónicos y al mismo tiempo a los que desestabilizan dicha hegemonía...” En ese sentido, lo concerniente al ámbito de la cultura es intrínsecamente inestable para su análisis pues no se trata de un corpus cerrado de elementos sino que aparecen siempre tensiones internas que lo definen.

La sociedad gualeya de principios del XX no es ajena, como lo explicita Mastronardi en el epígrafe, a las modas y novedades artísticas. El hecho de que un grupo o los diferentes grupos sociales accedan a bienes culturales, disfruten de espacios en los que se produzca cultura, está emparentado con la existencia de una práctica internalizada, en palabras de Bourdieu, un *habitus*. Las políticas de Estado, ligadas al pensamiento ilustrado y la oligarquía, propiciaron políticas de educación con el fin de afianzar la

ciudadanía y el progreso, lo cual posibilitó –aunque sea por efecto rebote– las decisiones libres por parte de los individuos en torno a los consumos culturales. En *El sentido social del gusto*, Bourdieu (2010) explicita, respecto de la frecuentación de un individuo con la cultura:

Si es verdad que la práctica cultural se relaciona estrechamente con el nivel de instrucción, es evidente que elevar la demanda lleva a elevar el nivel de instrucción, la educación artística, es decir la acción directa de la escuela, lo que de todos modos deja de lado la acción indirecta de la enseñanza. La acción sobre la oferta no puede reemplazar la acción –fundamental– sobre la demanda, y solo puede haber una función de facilitación (que reduzca la separación entre oferta y demanda), entre el nivel cultural objetivo de las obras ofrecidas y el nivel de las expectativas (creadas por la educación). (Bourdieu, 2012: 48/49)

Vinculado a eso, en la Gualeguay de la primera mitad del siglo XX se observa una estrategia de intervención en la esfera cultural, mayoritariamente desde el ámbito privado aunque también desde la gestión pública. Es posible leer una cierta idea de política cultural destinada a la ciudadanía y al desarrollo social. Se entiende por políticas culturales al conjunto de operaciones, principios y procedimientos de gestión administrativa y presupuestaria que lleva adelante un gobierno y que sirven como base para la acción cultural. García Canclini las entiende como:

el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social (...) La función principal de la política cultural no es afirmar identidades o dar elementos a los miembros de una cultura para que la idealicen, sino para que sean capaces de aprovechar la heterogeneidad y la variedad de mensajes disponibles y convivir con los otros. (García Canclini, 2005: 74)

En el ámbito cultural es muy evidente la influencia de la inmigración –así como luego lo será la de las familias de “posición acomodada” que actuarán casi como mecenas del arte y de los creadores– en la constitución de

instituciones pioneras para el progreso de la sociedad local. Entendemos por instituciones sociales “conjuntos específicos y relativamente estables de reglas y recursos, junto con las relaciones sociales que son establecidas por ellas y en ellas” (Thompson, 1998: 222). Caracterizan a estas instituciones ciertos tipos y cantidades de recursos, y están regidas por determinadas reglas, convenciones y esquemas flexibles que gobiernan tanto el uso de los recursos como las acciones de los individuos que la componen.

Las asociaciones civiles coexistieron en la Gualeguay de fines del siglo XIX y principios del XX y se complementaron en búsqueda del desarrollo cultural y una idea de progreso social señalado por él. Pueden destacarse el teatro “El Nacional”, fundado en 1891, que se convirtió rápidamente en espacio de circulación de espectáculos de interés general (en 1910 el edificio sufrió un incendio que lo inutilizó en su totalidad<sup>35</sup>), la Sociedad de Socorros Mutuos “La Argentina” de 1865, ámbito en el cual nace la Sociedad de Fomento Educacional, institución señera en la divulgación de la cultura y la educación a través de la Biblioteca Popular y el Club social, lugares que visitarán destacadas figuras del quehacer cultural y artístico del país; además de ocuparse permanentemente de brindar ayuda a estudiantes de familias de clase baja a través de becas de estudio (Vico, 1972: 273).

Además y como ejemplo de arraigo de la cultura italiana en Gualeguay señalamos la temprana conformación de la Sociedad Italiana en el 1868, que luego fundará y consolidará el Teatro Italia en 1903, el cual será escenario de interesantes veladas dedicadas al cine y al teatro. El Italia contaba con un público heterogéneo, sus fundadores eran inmigrantes e hijos de inmigrantes quienes conformaban la clase media y se habían enriquecido por medio de la faena agrícola, o en la actividad comercial. Pasaron por ese coliseo el orador y poeta Belisario Roldán, el payador Gabino Ezeiza, el escritor Juan

---

<sup>35</sup>El incendio del nacional conmocionó a la sociedad gualeya pues había sido fruto del trabajo solidario de los ciudadanos por la cultura: “Diecinueve años continuados deleitó e Teatro Nacional a nuestros abuelos, permitiéndoles gustar obras famosas de la escena mundial, representadas por compañías de verdadera jerarquía artística. Jueves y sábado la sala, plateas, palcos y paraíso colmábanse de un público ávido de solazarse con las interpretaciones. Con la aparición del cinematógrafo el Teatro nacional comenzó también a proyectar películas” (Vico, 1972: 292)

José de Soiza Reilly, la Compañía teatral de José “Pepe” Podestá, la Compañía Marranti que realizaba óperas y operetas. Es decir, que los guleyos gozaban de una diversidad de espectáculos públicos comparable a los de una metrópoli con mayor cantidad de población.

Por su parte, los espacios frecuentados por la clase más encumbrada eran *El Club Social*, *El café Águila* y el *Jockey Club*. En esa época la llamada aristocracia argentina poseía las tierras como capital económico y la inclusión dentro de esa clase social se medía por la cantidad de hectáreas de las cuales se era propietario. Carlos Mastronardi describe aquel ámbito:

A fines del siglo pasado y comienzos del nuestro, además de un teatro de vastas dimensiones, cuyo incendio nocturno presencié, había en el pueblo tres o cuatro centros sociales donde los vecinos se agrupaban según las categorías o los preconceptos vigentes. Esos centros les permitían gratas expansiones después de una dura semana de trabajo. Regidos por normas que sin duda venían de muy lejos –quizá de la Edad Media– el más importante era sólo frecuentado por terratenientes y profesionales; en los otros se reunían los artesanos y especieros minoristas. (Mastronardi, 2010: 314)

La importancia de las instituciones mencionadas radica en el efecto de sus acciones y proyectos, que es la emergencia de un campo cultural y una élite intelectual que marcaría para siempre la historia de Gualaguay. Retomando la idea del análisis cultural como un estudio del carácter simbólico de la vida social, Thompson puntualiza que el mismo puede combinarse con la descripción sistemática de los modos en que las formas simbólicas se insertan en determinados contextos sociales organizados y, en ese sentido, la contextualización social que toman las formas simbólicas requiere prestar atención a los “aspectos espacio-temporales, la distribución de los recursos en campos de interacción” (Thompson, 1998: 240), y a los modos en que se transmiten las formas simbólicas, los productos culturales.

La actividad periodística fue muy prolífera en Entre Ríos en general y en Gualaguay particularmente, lo cual propició en los intelectuales y ciudadanos

comunes el gusto por la lectura (Vázquez, 1970: 188/189). Del mismo modo que ocurrió a nivel nacional, los diarios locales garantizaron un público lector para los escritores locales y un espacio de profesionalización que consolidará su rol social (Rosa, 2008: 204):

El periodismo especializado en literatura comienza a otorgar importancia a las demandas de los nuevos lectores, y así adquiere un lugar de relevancia para la gestión del nuevo perfil profesional del escritor de comarca, muestra del cual son la proliferación y envergadura que adquieren los suplementos literarios en estos años (...) Este proceso de autonomía de la escritura periodística literaria es una de las plataformas para lograr legitimidad de los escritores locales, que debían luchar contra el imaginario de la inadaptabilidad del escritor a las normas sociales. (Ibídem)<sup>36</sup>

La primera imprenta en Entre Ríos ingresó en 1819, a partir de ese momento comienza la proliferación de periódicos: la “Gaceta Federal” es el primero de orden político en suelo entrerriano y en el país, surge ese mismo año (Vázquez, 1970: 30 y 32). A partir de 1842 comenzaron a fundarse periódicos, que tuvieron mayor o menos duración, en todos los departamentos de la provincia.

El primer diario que se funda (aunque existieron otras divulgaciones anteriores no funcionaban con la institucionalidad de un diario) en Gualeguay data de 1901: *El debate*, perteneciente a una familia radical, que nace con el lema: “Sostiene los principios del Partido Radical Intransigente”, el cual se modifica en 1916 por uno más amplio: “Sostiene los principios de la Unión Cívica Radical”, para convertirse tras el Golpe militar del '30 en un lavado “Diario de intereses generales”. Desde sus comienzos, en el matutino encuentran su lugar noticias internacionales, nacionales, provinciales y locales, de índole política, económica, social y cultural.

El diario no solo tenía una mirada respecto de lo local, sino que también visibilizaba acontecimientos de relevancia mundial, priorizando las ideas

---

<sup>36</sup>Rosa realiza un análisis de Paraná entre las décadas del '30 y el '40, del siglo XX, sin embargo hay puntos relativos a la realidad provincial y, también, articulación con el campo gualeño debido a los puntos de contacto entre los artistas.

políticas de izquierda o liberales. Es así que sus páginas son un muestreo de la situación política a nivel mundial, del gobierno de Irigoyen, Alvear y Uriburu más adelante, junto al panorama de las actividades económicas relacionadas, por ejemplo, al precio del lino y las exportaciones de carne; además de las variadas tertulias que se realizaban prácticamente todas las noches gualeyas (sea en el Club social o en el Teatro Variedades). Por ejemplo, en julio de 1936, tras la muerte de Máximo Gorki –escritor y político revolucionario ruso, fundador del movimiento literario denominado realismo socialista-, *El Debate* publica una nota en su memoria en la que destaca “el amor al pueblo sufriente” como cualidad sobresaliente del escritor marxista.

Además de *El Debate*, otros de los numerosos periódicos publicados por aquellos años son: *Tribuna*, *El Nacional*, *Justicia*, *La Realidad* y *La Voz del Pueblo*; las revistas *Arco iris*, *Vida Nueva*, *La Verdad*, *La Opinión*, *Evolución*. En varias de esas publicaciones participaban con asiduidad algunos de los artistas mencionados en esta investigación (Beracochea, 1979: 22). El oficio de periodista convivía habitualmente con el de poeta o narrador:

La figura del “escritor-periodista” es, en este sentido, una variante de politización al interior del campo literario donde, distanciándose de aquellas posiciones auto-representadas como “apolíticas” o más abiertamente “estéticas”, combina géneros (poesía, nota periodística, reseña crítica, prosa, dramaturgia), formatos de difusión (revistas culturales, folletines, prensa de pequeña tirada, pasquín, grandes diarios) y acciones de institucionalización (sindicalización, asociaciones culturales, sociedades de fomento) sin las restricciones simbólicas (y materiales) que “los literatos puros” suelen aducir (Sapiro, 2003:646)

El caso de Emma Barrandéguy es uno de los ejemplos, surgidos del campo gualeyo, de escritora-periodista, pues en su juventud en la ciudad de Gualeguay colaboraba en el diario *Justicia* (dirigido por un militante de la UCR), luego trabajó como redactora en el *Crítica* de Natalio Botana, y a su regreso a Gualeguay, tras su jubilación, publicó semanalmente durante treinta años –desde 1976 hasta poco antes de su muerte– una columna en *El Debate Pregón* (nombre que adquiere tras la fusión del tradicional *El*



*Debate* con el periódico *Pregón*, ocurrida en 1975). Tema que será ampliado en los siguientes capítulos.

Los periódicos ocuparon un lugar relevante dentro de las prácticas culturales e intelectuales de la época. De algún modo, los periódicos daban cuenta del crecimiento de la ciudad y del ritmo urbano. Un análisis del archivo<sup>37</sup> que se conserva de aquella época permite visualizar cómo los diarios estaban poblados, más que de noticias, de información vinculada a los acontecimientos sociales, economía local, lugares de diversión y socialización, es así que espacios públicos, comercios, espectáculos y habitantes comunes ocupaban un lugar de relevancia en las páginas de aquellas publicaciones; en definitiva las publicidades del orden social y cultural y de bienes económicos establecen una modalidad que nos permite configurar el espacio geográfico de entonces.

El planteo de que la ciudad de Gualeguay puede ser leída (Fritzsche, 2008: 30/35) a través de la prensa implica que ésta le brindaba al lector mapas cognitivos y sociales que les permitían andar la ciudad, de modo que habitarla y leer acerca de su propia vida urbana se convirtieron en actividades cada vez más vinculadas entre sí. Lo mismo pudo haberse dicho de la cosmópolis porteña y no existe extrañeza en tal hecho, sin embargo que una ciudad de provincia –sin ser siquiera capital de ella– posea tal densidad y flujo de publicaciones periódicas –diarios y revistas, en general– habla de un hecho particular y novedoso: los diarios más populares de aquel momento hicieron de la propia ciudad el centro de su interés periodístico.

La relación entre la ciudad como espacio y la ciudad como relato realza la fascinación. Desde siempre, los documentos escritos y la existencia urbana han ido de la mano. Esa correspondencia creó un orden simbólico

---

<sup>37</sup>En Gualeguay existe, además de la hemeroteca de la Biblioteca Popular “Carlos Mastronardi” que conserva colecciones riquísimas de los periódicos de fines del siglo XIX y principios del XX, el archivo particular del diario *El Debate Pregon* contiene todos los diarios desde su surgimiento hasta la fecha, además fue parcialmente digitalizado: los ejemplares impresos desde el año 1901 al 1925.

imaginario que fue tan importante como la ciudad en sí... (Ibídem, 2008:17)<sup>38</sup>

En los diarios gualeños conviven la idea del periódico como formador de ciudadanos ilustrados y comprometidos y el propósito del diario como medio de acceso a información relevante para la vida del sujeto urbano. En este sentido, los anuncios publicitarios, la oferta de atractivos urbanos y suburbanos y los relatos de la vida cotidiana publicados en los diarios trazaban circuitos que invitaban a recorrer la ciudad como fuente de consumo y de entretenimiento. Nos remitimos nuevamente al planteo de Fritzsche (2008) y observamos, también en el caso Gualeguay, cómo la prensa contribuyó en la configuración de una cultura urbana popular y en la formación de un público urbano uniforme; resultado del desarrollo de valores y prácticas vinculados con el consumo urbano y no ya de discursos políticos partidarios o provenientes del Estado. Al respecto colabora Beracochea (1979: 9) con su afirmación:

La verdad es que: El Diario de Gualeguay (1912), La Fusta, La Verdad y el Demócrata Progresista, que dirigió mi padre, El Hisopo (1912), La Mañana, (1931) de Antonio Arena; Atalaya de Carmelo Juárez y algunos otros de vida limitada, eran el cauce de todas las inquietudes pueblerinas, de cualquier naturaleza que fuese y tenían sus puertas abiertas para quienes necesitaban expresarse o expresar una inquietud personal o de carácter colectivo, ya sea social, política o económica o más restringidamente, de los pequeños problemas comunales.

Otro de los puntos considerados importantes es el del ámbito educativo en tanto sistema formal. De la educación entendida desde lo institucional debe decirse que en toda la provincia ésta constituye una cuestión de relevancia manifiesta. Expresamos al principio del capítulo que el tema era central para Urquiza. De hecho durante su gestión se efectivizó la fundación de múltiples

---

<sup>38</sup>Peter Fritzsche escribe en 2008 un libro *–Berlín 1900. Prensa lectores y vida moderna–* donde establece la ciudad como texto y propone una lectura de la vida urbana desde las páginas de los periódicos en una ciudad en permanente transformación, crecimiento y ebullición como es la Berlín de principios del siglo XX. Ese abordaje es posible trasladarlo a la prensa local de la Gualeguay de las primeras décadas del siglo pasado y se comprenderá así gran parte de la dinámica, los proyectos urbanos e incluso se hacen visible muchas de las tensiones propias del campo cultural en cuestión.

instituciones educativas y, para el año 1848, todos los distritos de Entre Ríos contaban con escuelas públicas. Por otra parte, en la Constitución de Entre Ríos del año 1883, en su Sección VIII, dedicada a la Educación Común, el artículo 196 establecía que debía ser obligatoria, laica y gratuita, en consonancia con la Ley Nacional, la 1420, de 1884 (Gianello, 1951). “En 1901 se crearon 53 escuelas, lo que representaba entonces un serio esfuerzo en favor de la enseñanza. Llegaron pues los establecimientos a 481” (ibídem: 521).

En lo que hace al caso particular de Gualeguay, la ciudad contaba ya en 1887 con 16 escuelas en el radio urbano, en las que había inscriptos aproximadamente un millar de alumnos, un número más que significativo teniendo en cuenta los habitantes que la poblaban en aquella época. En 1905 se funda la Escuela Superior “Graduada Mixta”, y la creación de la Escuela Normal, el 8 de marzo de 1909 por decreto del Gobierno nacional, significó un hecho de gran relevancia.

No puede dejar de mencionarse, además, la cercanía del Colegio Histórico del Uruguay<sup>39</sup>, institución fundada en 1849 donde iban a formarse los hijos de la prominente clase media y alta de Gualeguay. Uno de sus famosos

---

<sup>39</sup>Respecto del Histórico Colegio del Uruguay sabemos que fue el primer Colegio laico del país y fue fundado por el General Justo José de Urquiza, a quien se le reconoce su manifiesto interés por la educación. “El 28 de julio de 1849 da comienzo a sus actividades bajo la dirección de Lorenzo Jordana en una amplia casona dos cuadras al oeste del actual edificio mientras se iniciaban las obras de construcción del establecimiento. Por sus dimensiones podían albergarse más de quinientos jóvenes que provenían de diversas provincias y de países limítrofes.

Desde sus inicios se aplicaron principios de la educación moderna como: gratuidad, obligatoriedad y popularidad, fueron los pilares que mantuvieron esta magna empresa.

Las becas de estudio permitieron el ingreso de los más humildes, el Colegio del Uruguay debía estar al servicio de la juventud argentina.

Desde sus comienzos el colegio contó con una imprenta, estaba a cargo del librero y editor uruguayo Jaime Hernández, en ella se imprimieron textos de escuelas primarias y para los alumnos del establecimiento, los dos periódicos uruguayenses: “El Porvenir de Entre Ríos” y “La Regeneración”, papelería oficial del gobierno y folletos apoyando la campaña de Urquiza contra Rosas después del Pronunciamiento”.

Información extraída del sitio web: <http://www.colegiourquiza.edu.ar/site/index.php/resena-historica>

alumnos fue el escritor Carlos Mastronardi<sup>40</sup>, quien nos deja una semblanza del Histórico en sus *Memorias de un provinciano*:

No bien la provincia se integró en la Confederación Argentina –afirma un comentarista de ese período– el Colegio perdió su carácter comarcano y se puso al servicio de la Nación. Respondió a las exigencias del país y fue, a un tiempo, mismo, Colegio e internado. (Mastronardi, 2010: 346)

La promoción en la pequeña ciudad de lenguas francesas, inglesas y alemanas, así como también la temprana existencia de conservatorios de artes musicales es una clara muestra del espíritu letrado y de cierto mecenazgo sobre la cultura ejercido por las familias más influyentes. Barrandéguy, en su autobiografía literaria escrita en 1956 y publicada recién en 2002, describe en un pasaje las contradicciones de una sociedad gualeya conservadora, con una oligarquía local, que en su afán de ganar representación, beneficia, aunque sea indirectamente, a otros sectores sociales:

Ya se sabe que las tardes de provincia son largas y las adolescencias abiertas a todas las sugerencias, a todas las curiosidades. Para saciar estas curiosidades, en lo que respecta a la cabeza, frecuento sin cansarme

---

<sup>40</sup> “En la larga lista de quienes allí se formaron, hay que incluir a los futuros presidentes Julio Argentino Roca, Victorino de la Plaza y Arturo Frondizzi, así también, otras personalidades de la política y la cultura como Eduardo Wilde, Onésimo Leguizamón, Antonio Sagarna, Rodolfo Rivarola, Olegario Víctor Andrade, Cayetano Córdoba Iturburu, Martiniano Leguizamón y Carlos Mastronardi.” [www.aprender.entrieros.edu.ar/recursos/fundacion-del-colegio-nacional-del-uruguay.htm](http://www.aprender.entrieros.edu.ar/recursos/fundacion-del-colegio-nacional-del-uruguay.htm)

Cabe destacar la existencia de una entidad innovadora y de largo aliento dentro del Colegio como es La Fraternidad, también denominada *la Frater*. “El Colegio del Uruguay mantenía el internado desde su fundación, los jóvenes eran becados por el gobierno nacional y provincial. En 1875 se sugirió al rector que impulsara el externado, los alumnos recibirían sus becas pero para pagar un hotel o pensión fuera del colegio. Algunos optaron por este sistema, pero no llegó a generalizarse por demoras en los pagos.

Entre Ríos sufrió las consecuencias de la crisis nacional por lo que el gobierno provincial decidió cancelar a partir del 1 de enero de 1877 las becas para el Colegio del Uruguay. Esta medida afectó a los habitantes de Concepción del Uruguay ya que jóvenes estudiantes de escasos recursos y otros que provenían de lugares lejanos les sería muy difícil continuar sus estudios.

La población se autoconvocó en asamblea el 14 de mayo de 1877 en el Teatro 1º de Mayo, la generosidad de los uruguayenses y la unión que reinaba entre los jóvenes posibilitó la fundación de un internado, así surgió la Sociedad Educacionista “La Fraternidad” o simplemente la Frater.” *La Frater* hizo desde un principio honor a su nombre y significó un lugar de cobijo y reconocimiento entre pares para cada nueva generación del Histórico. El Municipio de Gualeguay también hizo un aporte económico para financiar el proyecto de *la Frater*.

la biblioteca que en mi pueblo sostiene la Sociedad de Fomento Educacional. Que las sociedades de este tipo sean objeto de la ironía sangrienta de quien ve más allá del horizonte pueblerino no es raro y está, en parte, justificado. Una serie de personajes culturales que no se desprenden de la vecindad eclesiástica ni contradicen ideológicamente las doctrinas de las clases poseedoras, se reúnen para sostener una biblioteca, afán tesorero que hace algunas décadas tenía alguna importancia.” (Barrandéguy, 2002:14)

Unas líneas más adelante, la narradora expresa que el bibliotecario de su “pueblo” era el que iba contra la “moral burguesa” incluyendo libros transgresores en las listas que se mandaban comprar y ella, una joven con pulsión lectora, aprovechaba esas lecturas para cimentar un mundo menos opresivo en su cabeza.

Los puntos desarrollados en el capítulo que concluye los suponemos centrales para generar las condiciones políticas, económicas y sociales implicadas en la conformación de un campo cultural, en el que una bohemia artística vanguardista lucha por ocupar posiciones en constante tensión con el poder oficial, tanto del Estado como de la Iglesia. Pues no se trata de la confluencia por un orden natural de poetas y artistas varios, se trata de que en la conformación de Gualeguay como “Capital intelectual de Entre Ríos” (Beracochea, 1979: 12) se entretejieron diversas instancias que decantaron en una esfera cultural novedosa y prolífica para la época y el lugar.

### Capítulo III

#### Creadores y escenas culturales del campo gualeyo

Una 'comunidad de artistas', regida por una legalidad  
para entendidos que, incluso, puede oponerse a las  
pautas de lo alto y lo bajo considerados socialmente,  
se reconoce y para reconocerse en su diferencia, realiza  
el gesto de la oposición (aunque sólo sea simbólica) a  
la sociedad, su público...  
Altamirano y Sarlo, *Conceptos de sociología literaria*.

La presente tesis pretende leer los textos del campo cultural en busca de las realidades que subyacen a los hechos y reconstruir, así, las huellas significativas que puedan iluminar los procesos antes que los hechos en sí mismos, entendiendo que éstos son resultados de una praxis social y afirmación, por tanto, de un sentido implicado en la operación de interpretación llevada a cabo por un investigador.

La creación cultural remite a un acto de comunicación que se realiza en –y está atravesado por– un sistema de relaciones sociales –artistas, editores, marchantes, críticos, público–; es decir, es necesario situar al artista y su obra en el sistema de relaciones constituido por los agentes sociales directamente vinculados con la producción y comunicación de la obra, que conforman, en definitiva, el campo cultural. La creación cultural (Cfr. con Bourdieu, 2002: 8/13) tiene su origen en el proceso de constitución del campo cultural con el surgimiento de la figura del artista en tanto creador de la obra de arte (su creación), y, además, se asocia a la posición que ocupa el artista en la estructura de las relaciones objetivas que conforman el campo y que determinan las decisiones estéticas o políticas vinculadas a esas posiciones. Los agentes individuales o colectivos que surgen, se agregan, se unen o se oponen dentro de un campo cultural, le otorgan su estructura específica en un tiempo determinado. En tal caso, entendemos con Noé (1965: 31) que el arte es siempre el fruto de la relación entre el artista, su

tiempo y su lugar; el artista es testimonio de la “relación hombre-época”, no en el sentido de testigo sino como espectador privilegiado que deja testimonio con su obra, de una determinada época.

### III.1. Los creadores del Gualeguay

En esa época, acá todo era costumbrismo.  
Pero había otra franja. Una amiga de Paraná me  
dice siempre: “Si ustedes no hacen la historia  
del '24 al '44, de la franja donde hubo los grandes  
poetas de Gualeguay, no saben lo que  
están perdiendo”. No hay nadie que la haga.  
Esa franja era en la que estaba Amaro Villanueva,  
Carlos Mastronardi y Juan Ortiz.

Barrandéguy en “Emma la del gremio”.

A lo largo de la investigación hemos utilizado indistintamente algunos términos para referirnos a los productores de Gualeguay. Decimos creadores como expresión general que abarca a los escritores, pintores, periodistas que intervienen y producen dentro del campo cultural y que, por lo tanto, aceptarían el mote de intelectual o especialista dentro de la escena cultural; entendemos que la figura de creador remite a un uso más amplio que la figura de artista aunque las usemos indiferenciadamente. Por otra parte, los creadores o artistas funcionan como agentes culturales: el concepto refiere a los actores, ya sean instituciones o individuos o colectivos, que existen y conviven en un espacio y un tiempo definido. Dentro de un campo determinado, los agentes culturales se vinculan para intervenir y contribuir a la cultura en sentido amplio, según sus representaciones ideológicas. Es interesante señalar que los agentes son relevantes en la articulación de políticas con el Estado, sin embargo también funcionan por fuera de las estructuras estatales. Los artistas y escritores toman decisiones dentro de un campo y éstas dependen de diversos factores y se vinculan también a las

reglas del juego propias de ese campo particular. Por ejemplo las decisiones estéticas o los modos de circulación de una obra. Al respecto, señala Sapiro:

Las elecciones estéticas son correlativas a las posiciones que ocupan los autores en el campo. Éstas se definen en función del volumen y de la composición del capital simbólico específico detentado, es decir, del grado y del tipo de reconocimiento que gozan en tanto escritores<sup>41</sup>; cabe aclarar que el reconocimiento simbólico (por parte de los pares o de la crítica) no va acompañado necesariamente de éxitos temporales (ventas, consagración institucional) y viceversa. Por lo tanto, hay una homología estructural entre el espacio de posiciones y el espacio de toma de posición (Sapiro, 2016: 37)

Resulta difícil determinar qué se visibiliza primero si una escena o sus productores. Optamos por ofrecer en principio un esbozo de quienes reconocemos como figuras artísticas relevantes del universo de Gualeguay para, luego, dar cuenta de las escenas, también más relevantes, generadas en torno a ellos. Tal selección supone un recorte que prioriza la intervención de escritores literarios y pintores y, sin dudas, deja afuera a decenas de intelectuales que impulsaban, debatían y escribían por la misma época y en el mismo contexto, como por ejemplo Leoncio Gianello, Roberto Beracochea, Antonio Gamboa Igarzabal, algunos de los cuales son mencionados en varios pasajes de esta tesis. Incluso Salvadora Medina Onrubia puede identificarse como parte de ese agrupamiento intelectual pues, aunque nacida en La Plata, pasó su niñez y parte de su juventud en Gualeguay.<sup>42</sup>

Entendemos que pueden diferenciarse dos agrupaciones<sup>43</sup> de creadores gualeynos: la primera conformada por Amaro Villanueva, Juan L. Ortiz, Carlos

---

<sup>41</sup> Aunque la cita refiere al caso de los escritores consideramos válida la afirmación para los artistas e intelectuales en general.

<sup>42</sup> Así lo referencia Carlos Mastronardi (2010: 492) “Eventualmente, solía favorecerme la proximidad de Xul Solar, a quien llevé en cierta ocasión a la casa de Salvadora Medina, escritora cuya adolescencia transcurrió en mi pueblo”.

<sup>43</sup> Descartamos el concepto de generación pues viene siendo discutido desde hace tiempo dentro del campo literario argentino y acordamos con la principal crítica que se le realiza respecto de que no puede analizarse una poética en común vinculando a los poetas por su edad.



Mastronardi y Emma Barrandeguy. Integrarían también esta generación Césareo Bernaldo de Quirós e Isidro Maiztegui, quienes aunque mayores que el resto y emigrados rápidamente de su lugar natal, nacieron en Gualeguay y tuvieron los primeros años de su formación en academias de la ciudad, el primero como pintor, el segundo como músico. Mientras que en un segundo momento aparece un grupo más joven y que, por tanto, busca nuevos rumbos años más tarde: Juan José Manauta, Alfredo Veiravé<sup>44</sup>, Antonio Castro, Roberto González.

Los grupos de creadores de Gualeguay compartieron acontecimientos vitales, ciertas relaciones interpersonales que los hace habitar espacios similares, acontecimientos o experiencia políticas que los marca generacionalmente, un lenguaje y una estética compartida, y una necesidad de atacar los que podemos denominar el elemento residual de la cultura. En el caso de los creadores gualeños la diferencia de edades, aunque marcada, no es un punto de separación sino que el vínculo entre ellos es muy fluido, tanto dentro del campo gualeño y cuanto más una vez ocurrida la diáspora.

Los fenómenos de un campo cultural pueden ser leídos desde una perspectiva marxista de la cultura. Williams (2009: 152), en ese sentido, plantea que hay tres aspectos dentro de cualquier proceso cultural: la *tradición*, las *instituciones* y las *formaciones*. La primera supone la expresión más evidente de las presiones y límites dominantes y hegemónicos; lo que en realidad se percibe es una “tradición selectiva: una aversión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y un presente preconfigurado, que resultan entonces poderosamente operativos dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (ibídem: 153). De este modo, ciertos significados y prácticas se seleccionan y se convierten en la tradición o en un “pasado significativo” dentro de una hegemonía determinada, con lo cual se aseguran, además, prácticas de continuidad en esa tradición. Otros significados y prácticas son rechazados o marginados

---

<sup>44</sup>La mayoría de los escritores, poetas y pintores migraron a Buenos Aires entre las décadas del '30 y el '40, aunque todos retornan asiduamente a Gualeguay. El último de ellos en retirarse de la escena gualeña es Alfredo Veiravé, quien concluye afincándose en Resistencia y se consolida como poeta allí.

por no constituir parte de esa tradición, que se hereda y transmite. Vale aclarar que para Williams la hegemonía es un proceso inserto en la cultura, en sus valores, significados y prácticas. Refiere al proceso social vivido, organizado prácticamente por significados y valores específicos y dominantes” (Ibídem: 142). Asimismo, la hegemonía requiere ser “continuamente renovada, recreada, defendida y modificada; también es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada, y de ello deviene que cada vez que haya hegemonía habrá una contra hegemonía y una hegemonía alternativa, que son elementos reales y persistentes de la práctica”. La hegemonía, entonces, es dominante pero jamás lo es de un modo total o exclusivo, por el contrario todo proceso hegemónico debe estar en un estado constante de alerta y receptivo hacia las posibles alternativas que amenazan su dominio.

Por su parte, las *instituciones* también juegan un rol fundamental y tienen gran influencia en el proceso social, pues son las encargadas de generar los procesos de aprendizaje de prácticas, hábitos y significados “que constituyen los verdaderos fundamentos de lo hegemónico” (ibídem: 156).

Al tercero de los aspectos destacables dentro de un proceso cultural los constituyen las *formaciones*, “aquellos movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva en el desarrollo activo de una cultura” (Ibídem: 156). Esas formaciones exhiben una relación variable e incluso solapada con las intuiciones y organizaciones formales y oficiales. Entendemos que en el caso de Gualeguay, la red de prácticas y afectos que vincula al grupo de creadores y artistas pueden leerse como formaciones dentro de un campo intelectual, éste no es un espacio neutro de relaciones sino que en su interior se evidencian las tensiones y las luchas de algunos agentes contra quienes detentan el poder dominante, además de constituirse como un espacio donde la consagración de sus actores es propiamente intelectual.

Por último, consideramos necesario destacar que Juan L. Ortiz se convirtió en una figura señera tanto para los escritores como para los pintores y

periodistas. Actuó como guía de todos los que vinieron luego a la escena de Gualeguay, fue amigo personal y compañero de discusiones y tertulias de Mastronardi, de Amaro, de Beracochea y de Emma, fue maestro y consejero de Veiravé y de Manauta; éste último es quien expresa: “Él, Juan, podía ser amigo de todos los poetas, pero afinidad poética era muy difícil que encontrara. Tal vez por eso se refugiaba en los de Europa, pues no encontraba hermanos de sangre poética” (1997). Cabe agregar que, además de sus coterráneos, será, durante su vida en Paraná, amigo y maestro del grupo de poetas santafesinos: Hugo Gola, Saer, Oliva, aunque eso sea materia de otra investigación. Como escribió Emma (2005): “él va hacia donde será semillero interminable de buena poesía”. Al mismo tiempo, no pueden relatarse los inicios de Juan L. si no se observan los profundos lazos que lo unieron a Carlos Mastronardi, con quien compartieron lecturas, debates, actividades político literarias, y gracias al cual el poeta publicó su primer libro. De hecho, en general los artistas cronológicamente más jóvenes recuerdan a ambos juntos y con iguales muestras de agradecimiento. Y vale señalar un dato muy importante: los artistas gualeños se conocían, se frecuentaban, se reunían para debatir, colaboraban unos con otros a nivel profesional y sobre todo humano. Un recorrido breve por la vida y las experiencias más sobresalientes de cada uno justifica tal afirmación: Juan L. Ortiz y Carlos Mastronardi actuaron como protectores de todos los demás (salvo de Quirós, por una diferencia de edad) sean poetas, escritores, pintores. Por su parte, Emma Barrandéguy, quien por su edad y temprano inicio en las letras se ubica en el intermedio de ambas generaciones, escribió sobre todos y cada uno: le dedicó crónicas y notas periodísticas a los libros que publicaban o exposiciones que presentaban, a su memoria y a su amistad. Los más jóvenes no olvidaron nunca la voz de los mayores y aunque estéticamente construyeron su propio tono en el afecto conservaron las enseñanzas.

### III.1.1. La política y paisaje en la poesía de Juanele<sup>45</sup>

Señalado por parte de la crítica actual como el poeta más relevante que tiene Argentina, Juan Laurentino Ortiz pasó de ser un escritor de las márgenes a posicionarse en el sistema literario nacional como una figura central, de quien se ha dicho y se seguirá diciendo mucho. Las fotos que nos dejó lo muestran con su silueta esmirriada, una cabellera eternamente despeinada, austero en sus formas y despojado de lo material, en eterna compañía de sus gatos, una pipa y un libro. Así, con una vida sencilla y sin falsas ostentaciones produjo una obra monumental. No puede hablarse de los ríos litoraleños sin evocar a Ortiz y “su poesía que se confunde con ellos”, dice Saer (2010: 224). Y agrega que el poeta pasó su vida entera “auscultando el agua”.

La biografía de Juanele, como gustaban llamarle sus discípulos también poetas, dice que nació en 1896 en la pequeñísima localidad de Puerto Ruiz, distante 15 kilómetros de la ciudad de Gualeguay y que se yergue en torno al importante puerto ganadero. Su familia se mudó luego a la ciudad cercana. Cuentan las crónicas que Cesáreo Bernaldo de Quirós vio los dibujos que hacía el adolescente y quiso llevarlo consigo a estudiar a Roma, pero la madre de Ortiz se negó; aún así el poeta desarrollaba su arte pictórico a la par que su escritura, aunque dejándolo en la intimidad.

A los 16 años el poeta realiza su primer viaje a Buenos Aires, “una temporada de duración incierta” (Saer, 2010: 224), y establece contacto con

---

<sup>45</sup>Respecto de esta definición, Miranda (2009: 2) explica: “Si es posible ubicar en la misma serie a César Vallejo, Pablo Neruda, Vicente Huidobro y Juan L. Ortiz se debe a que Ortiz, como los otros escritores, puso en práctica una escritura de la historia presente junto con la búsqueda de una nueva forma poética, y asumió, de este modo, una intervención social novedosa mediante el ejercicio del lenguaje. Juan L. Ortiz, como los otros poetas, lleva adelante una escritura política por los asuntos de los que se ocupa, así como una política de la escritura en tanto instituye una poética particular. Esta doble apuesta de la escritura se puso en marcha con énfasis, en cada uno de estos poetas, durante el período de la Guerra Civil española (1936-1939) en el cual la vanguardia literaria latinoamericana se imbricó con la vanguardia política. Estos escritores, todos ellos, y muchos otros más, estuvieron conectados no solamente por el hilo de la renovación literaria, particular en cada caso y en cada contexto del campo cultural en el que se produjo, sino además por la intervención política en el espacio social durante la contienda española, lo que además profundizó el debate del lugar del escritor en la sociedad.”

grupos anarquistas nucleados en el diario *La protesta*<sup>46</sup>. Allí conoce a Salvadora Medina Onrubia<sup>47</sup>, quien describe esa temprana partida de su ciudad natal en un artículo del año 1914<sup>48</sup>:

Y esa mañana, con su melena rizada y su corbata negra y flotante, tan anárquico, tan bohemio, tan lírico, desapareció de su casa. Se fue solo. Y él, que pudo haber ido marchando seguro por su ruta de porvenir trazada por uno que venció, se fue solo, pobre, triste, a tirarse de cabeza en medio de la vida para que ésta, ¡mala!, le matara sus sueños... ¡Pobre chico! Es hermosa la bohemia; muy hermosa para leerla y para mirarla. Ahora, en Buenos Aires todos le prometen. Pero el pobre chico tiene hambre... ¡Sufre! Sin embargo, no decae su fe. ¡Qué bello es eso!

Ortiz regresó prontamente de la capital nacional y consiguió trabajo en el Registro civil de la ciudad de Gualeguay, cargo que mantuvo hasta su jubilación. Vivió 82 años y prácticamente no salió de su provincia —salvo ese trayecto en Buenos Aires, fugaces escapadas a otras provincias y un viaje al extranjero—. La escritura, la lectura y la difusión cultural ocuparon siempre su tiempo, publicó en revistas locales, porteñas y de otras provincias. Además de un fuerte compromiso político con las ideas de izquierda, como bien explica Miranda (2009:2) “su actuación política se había iniciado muy tempranamente en 1917 con la fundación del Grupo de Amigos de la Revolución Rusa”, y su permanente “conexión con los hechos de la Guerra

---

<sup>46</sup> *La Protesta* es un periódico anarquista, fundado en 1897, en el cual se desempeñó como redactora Salvadora Medina Onrubia, figura tutelar y señera para Juan L. Ortiz, por ser mayor que el poeta y defender abiertamente sus ideales anarquistas.

<sup>47</sup> “Madre soltera a los 16 años de edad, oradora en los mítines callejeros (como el que se convocó para pedir la libertad de Simón Radowitzky —anarquista ucraniano-argentino, autor del atentado que terminó con la vida de Ramón Falcón— el 1° de mayo de 1914), la figura de Medina Onrubia rebalsa, como se indicó, el rol de «compañera de bohemia». Su producción poética, su producción teatral, los avatares personales y de la propia política la irían convirtiendo, con los años, en un verdadero caso. Aunque podría argumentarse que toda biografía de un anarquista que se precie es necesariamente un caso, en el sentido de que se presenta como un itinerario excepcional, la de Medina Onrubia, sobre todo a partir de la década de 1940, a medida que avanzan los elementos místicos, las depresiones y una ambigua relación con el poder político y mediático, parece deslizarse por zonas difícilmente vinculables al imaginario libertario. Pero durante aquellos años previos en que compartió la experiencia con Ortiz fue, sin duda, una de las principales militantes anarquistas de la argentina”, expresa Alzari (2014:44).

<sup>48</sup> El texto denominado “A caballo, a pie, a nado y en bote Un pintor y poeta entrerriano que quiere hacerse célebre”, fue publicado en la Revista *Fray Mocho*.

Civil española” (Ibídem) entre 1936 y 1939; vinculación que para Miranda supone una irrupción en la poética ortiziana:

Antes de 1936 sus preocupaciones literarias son otras, centradas casi con exclusividad en una poética del paisaje. Así puede verse, por ejemplo, en el primer libro *El agua y la noche* (escrito entre 1924 y 1932) y en los primeros poemas que salieron a la luz en las últimas ediciones de su *Obra Completa* bajo el rótulo de “Protosauce” (Ibídem)

Respecto de la función que cumple Ortiz, queriendo o sin quererlo, en el campo cultural gualeyo, consideramos que cuando hay alguien con un deseo decidido (Freud, 1995a: 127/135) y un talento para algo –ese algo puede ser la pintura, la ciencia, la poesía– sabe reunir a otros y armar un movimiento, extender y transmitir en su interés. Es como si alguien tuviese una *función* de pero no para mandar o dominar al otro sino para transmitir un fuerte deseo por una práctica determinada. Freud aborda el concepto de identificación a lo largo de toda su obra, sin sistematizarlo con profundidad en ninguno de sus textos; plantea tres modos de identificación, el tercero de esos modos es la identificación al deseo del otro, del semejante, maestros y otros representativos de los ideales colectivos. Considera que no se trata de una simple imitación o empatía como supone la acepción corriente del término y le otorga un sentido más estricto: el reconocimiento a nivel del inconsciente de algo en común, una apropiación de la misma reivindicación, “la identificación aspira a configurar el yo propio a semejanza del otro, tomado como ‘modelo’” (Freud, 1995b: 76).

En 1997 la Revista cultural *Xul* publica un número íntegramente dedicado a Juan L. Ortiz, con la intención de “colaborar a que lo publicado, los poemas de Ortiz, los dibujos, los materiales que tocaron su vida, los testimonios de sus amigos, los ensayos de algunos de sus lectores, no sean ganados por el olvido ni por la desidia”.<sup>49</sup>Y allí reside la originalidad de la *Xul*: reconstruir la

---

<sup>49</sup> El editorial de la publicación aclara: “Se incluyen en este número poemas de sus años iniciales de escritor, entre ellos el primero que recuerda haber escrito; poemas posteriores a la publicación de los tres tomos de “En el aura del sauce”, nunca publicados hasta hoy, que formaron parte de su anunciado proyecto para un cuarto tomo de aquella obra; dibujos, documentos, manuscritos, como así también comentarios del autor sobre sus propios

comunidad de afectos más cercanos al poeta en sus primeros años, en el campo gualeyo. Uno de los que escribe su testimonio es Juan José Manauta, otro de los emergentes del campo gualeyo, en sus palabras es legible la emoción y el orgullo que siente por ser amigo de Juanele:

Rafael Alberti<sup>50</sup> también pasó por Gualeguay, creo que por Juan (...) consideraba que la poesía de Juan era un caso muy especial. En una conferencia que dio en La Plata mientras yo era estudiante al único que citó fue a Juan, y yo, que estaba presente, le pregunté por qué y él me dijo: "yo no vine aquí a citar a nadie, sólo que me parece verdaderamente un caso especial", y luego tuve que explicarle a mis propios compañeros quién era Ortiz, porque en La Plata, en Buenos Aires, no existían ediciones de Juan en esa época, nadie lo había leído ni lo conocía." (Manauta, 1997: 45)

También Manauta (2004), en otra entrevista, relata sobre su vínculo con Juanele, devenido de la amistad que este último tenía con su padre a quien le vendía sus libros. En este punto el narrador cuenta que todos los libros del poeta eran ediciones de autor y que, como era muy pobre, debía venderlos para recuperar algo de lo invertido. Además, revela que fue el gran poeta quien le enseñó a mirar el río no como un pescador sino como protagonista. He ahí un ejemplo más de la influencia de Ortiz –o el *Loco de la bicicleta*, como lo llamaban en el pueblo– en un poeta mucho menor que él. Su compañera de la Agrupación *Claridad*, Emma Barrandéguy, recordó en una crónica escrita en el diario *El Debate Pregón*<sup>51</sup> que Ortiz era un hombre bueno, que su casa estaba poblada de gatos recogidos en el vecindario, y que recorría el pueblo en bicicleta visitando a sus amigos, quienes no eran

---

poemas; testimonios de sus amigos y conocidos de Entre Ríos, haciendo notar que los testimonios sobre Juan L. Ortiz hasta la fecha habían sido conformados primordialmente por escritores y periodistas de Santa Fe y Buenos Aires, mientras que quienes realmente convivieron con él son los que aquí tienen la palabra..." (Xul, 1997).

<sup>50</sup> Alberti, Juan L. Ortiz y Mastronardi publicaron en el "Cancionero de la Guerra Civil Española – realizado por el Comité Pro-defensa de la República española y en el Homenaje de escritores y artistas a García Lorca editado en Buenos Aires" (Miranda, 2010:2)

<sup>51</sup> De esta crónica publicada en septiembre de 2005, da cuenta Edgardo Lois en su blog *Anécdotas de churrasquero*. Sin embargo, no aparece en *Cronosíntesis*, libro recientemente publicado por EDUNER en el que se recopilan los trabajos de Emma como periodista.

solo escritores sino también pescadores y carpinteros, familiares y a la propia Emma para gestar alguna reunión política.

De la poética de Juanele se ha escrito mucho en las últimas décadas, sobre todo desde la edición de su *Obra completa*, realizada por la Universidad Nacional del Litoral(UNL) en 1996. La coincidencia de la crítica respecto de su escritura reside su originalidad, que lo convierte en el gran poeta del siglo XX argentino. El carácter contemplativo y universal de su poesía difiere de cualquier estética o posibilidad de filiación. Aunque escrita desde su provincia natal, con los elementos que lo rodean en su cotidianeidad –el río, el sauce, los niños costeros, el pueblo– su poesía trasciende todo regionalismo mimético. Un fragmento de “Pueblo costero” es claro ejemplo:

Ved ese niño oscuro que mira como desde otro mundo,  
el blanco de los ojos más blanco, medio amarillo, mejor.  
Oh, la niñita ya de anteojos que lo guía o lo alza,  
barro leve ella misma sobre palillos aún más leves.  
Ved aquella en un carrito, tan frágil,  
con esa flor monstruosa de las rodillas casi terminales,  
conducida por los suyos, más pequeños, hacia la orilla de qué estrella?  
Ved esa cabeza pálida, de diez años, de pescado imposible,  
que por poco os fijará desde los mismos oídos.  
Ved esa rama vieja, sobreviviente de las canteras,  
doblada sobre otra rama corta que se hince  
con una cadencia cada vez más seguida:  
sobre ella y sus iguales, anónima ceniza, allá,  
más bien que sobre las piedras,  
se elevaron algunas casas aladas y algunas pilas de billetes.  
y con su sangre, ay, tan roja, alquimia misteriosa,  
se azularon algunos apellidos que luego dieron chapas por ahí.  
Ved ese fantasma seco, seco, salido de una noche de vidrios, larga.  
sin sexo, sí, a pesar de la falda  
y de la lana fluida sobre el filo de los hombros.  
oh, su voz venida de la caverna de la edad, profunda,  
desde aquellos desafíos, quizás, a la intemperie y al hambre. (Ortiz,  
1996:451)



Juan L. Ortiz falleció el 2 de septiembre de 1978 en Paraná, capital de Entre Ríos, lugar donde se afincó a mediados de la década del cuarenta y residió en una casa en el Parque Urquiza de esa ciudad. Nunca quiso dejar la provincia, tal como expresó su gran amigo Carlos Mastronardi (2010: 341). En el último capítulo de esta tesis observaremos las derivas de su poética y las nuevas voces que fueron creciendo al amparo de su palabra y de sus versos, que como los 2630 que conforman su más extenso poema, “El Gualaguay”, son fuente de inagotables lecturas y análisis:

Era para mirarse, verdes, verdes,  
en un distinto tiempo?

Y vino el del ceibo, y el del sauce, y el del aliso...  
Y luego el del curupí y el de las lianas  
y el del arrayán y los laureles  
y el del ibapoí y del timbó,  
y el del guacú y del viraró y del amarillo...  
y el del espinillo, al final...  
ciñendo misteriosamente, unos cielos de arias...(Ortiz, 1996: 663)

### III.1.2. El provinciano universal<sup>52</sup>: Carlos Mastronardi

“Provinciano universal” lo llamó Conrado Nalé Roxlo a Carlos Mastronardi, poeta y ensayista, nacido en Gualaguay el 7 de octubre de 1901, hijo de inmigrantes italianos. De adolescente conoce a Juan L. Ortiz y con él comparten caminatas y charlas junto al río así como el comentario de los libros que llegaban a la ciudad y a los que ellos tenían acceso (Mastronardi, 2010: 865). En *Memorias de un provinciano*, libro publicado en 1967, le dedica extensas páginas que describen con amorosa precisión a Juanele. A los 15 años se traslada a la vecina Concepción del Uruguay, allí ingresa al Colegio Histórico, como quedó dicho en el primer capítulo de la presente tesis. No es menor su paso por La Frater, asociación estudiantil, pues allí

---

<sup>52</sup>Calificativo que le da Conrado Nalé Roxlo en el prólogo a *Memorias de un provinciano*, del año 1967.

compartió y se hizo íntimo amigo de los poetas Córdova Iturburu, Jorge Martí y Arnaldo Calveyra. Mastronardi tiene apenas 19 años cuando migra a Capital con el propósito de estudiar abogacía, corría el año 1920. No concluyó esos estudios ni otros proyectos que tenía de joven. Se dedicó, en cambio, a escribir y a hacer una vida nocturna, desgarrada (coinciden en esto varios críticos: Tedesco, 1999; Rosa, 2010; Greco, 2014) entre su provincia natal, con recuerdos que eran imposibles de asir, y la cosmopolita ciudad porteña, cuyo ruido no le permitía desandar en calma.

En 1926, publicó su primer libro con el nombre de *Tierra Amanecida*, gracias a un préstamo familiar. Dos años después debió regresar a Gualeguay, y, aunque viaja asiduamente a Buenos Aires a ver a sus amigos, comienza su larga estadía en la provincia que perdurará hasta 1937, momento de su retorno a Buenos Aires. De su obra se ha dicho que fue y es poco leída, la crítica (Prieto, 2003b; Rosa, 2010; 2013b) lo describe como un poeta singular<sup>53</sup>, desapegado de las modas y obsesionado por el método:

“No se puede leer su prosa buscando una propuesta, o sugerencia, de doctrina literaria o política relacionada con los intereses de un grupo, una generación, o como la voz que se asume portadora del gusto o las necesidades de la época.” (Tedesco, 1999: 3).

Su mítica vida clandestina, solitaria y nocturna lo acompañó hasta su muerte, ocurrida en un geriátrico de Buenos Aires en 1976.

### III.1.3. La amistad Mastronardi – Ortiz

La amistad que unió a Mastronardi y Ortiz merecería un capítulo aparte, según recuerda el primero se conocieron en la Biblioteca popular, pero simplemente nos limitamos a sostener que dicho vínculo fue un impulso fundamental para el desarrollo del campo cultural gualeyo, en el afecto común se sintieron respaldados, además, todos los demás creadores tanto

---

<sup>53</sup>María Teresa Gramuglio afirma que Mastronardi es poeta antes que ensayista y periodista, aunque éstas sean las facetas más reconocidas de él.

de su misma generación como de la siguiente. Quien impulsó a Juanele a publicar su primer libro fue Mastronardi, que ya contaba con uno en su haber y tenía relaciones cercanas que lo ayudaban a moverse en la arena literaria profesional; es así que en 1933 Juan L. Ortiz publica *El agua y la noche* y al homenaje que le realizan en la ciudad de Gualeguay no solo asiste su amigo sino que también se lee una carta del escritor Cesar Tiempo (conocido de Mastronardi de la etapa porteña) en la cual felicitaba tanto a Ortiz por su flamante libro como al autor de “Luz de provincia” por sus escritos ya editados. Los amigos escribían una columna en un diario local que firmaban como “Fray Soviet”; así lo afirma en sus *Memorias de un provinciano*:

Si bien me veía ante un futuro borroso, la amable cercanía de Ortiz me agració aquel tiempo y, además, encontraba eventual expansión en las alternativas de una campaña a la cual me sumé y que se vinculaba con el gobierno de la biblioteca, entidad a cuyo dominio aspiraban los feligreses del cura párroco. Esa curiosa pugna, en la que intervinieron los periódicos locales, no careció de matices humorísticos. Ya dije cómo se originó y cuál fue su desenlace. Sólo quiero agregar que uno de nosotros daba la réplica en versos octosilábicos a cuyo pie se leía Fray Soviet (Mastronardi, 2010: 467).

Mastronardi le dedicó varias reseñas y artículos ensayísticos: “Juan L. Ortiz (1896). Juicio”, “*El ángel inclinado* de Juan L. Ortiz”, “Juan L. Ortiz y su poesía”, “Juan L. Ortiz: el mito y el poeta”. Prieto afirma sobre el vínculo entre ambos escritores:

Mastronardi fue uno de los difusores más importantes y perseverantes de la poesía de Juan L. Ortiz, al punto que la publicación de *El agua y la noche*, como lo recordó insistentemente el mismo Ortiz, fue producto de la “inducción y diligencia” del propio Mastronardi quien, además “influyó en mi desarrollo espiritual (...) y me hacía don de sus más delicadas experiencias poéticas”.

Es decir que Mastronardi no estuvo sólo en la base editorial de la obra ortiziana como promotor de la publicación de su primer libro, sino en la base estética y poética de por lo menos los dos primeros libros de Ortiz. (Prieto, 2010:49)

Es en *Memorias de un provinciano* (2010: 335/341) donde Mastronardi recuerda su amistad con Ortiz, las tardes pasadas en mutua compañía, las charlas y las actividades juntos:

Durante nuestros largos paseos por el parque, entre espinillos y eucaliptos, junto a las barrancas del Gualeguay, Ortiz se avenía a decirme sus versos. Antes, claro está, debía esforzarme por vencer su reserva pudorosa. Le pagaba ese don muy malamente, puesto que le hacía conocer mis vacilantes alejandrinos, donde sucesivamente aprecian Nervo, Herrera y Reissig, Carriego y otros menores. Ese intercambio, cumplido a media voz, tenía los caracteres de un fraterno rito secreto. Con el cielo ya oscuro, dejábamos aquel lugar apacible donde la apariencia y la esencia de Entre Ríos son una misma cosa perdurable. (Mastronardi, 2010: 339)

Tras largos años de frecuente y profundo vínculo, justo después de haber compartido la Comisión de la Biblioteca Popular, la vida los separó: Mastronardi regresó a Buenos Aires y Juanele se recluyó en Paraná, donde otro círculo de poetas jóvenes fue cimentando a su alrededor.

#### III.1.4. Emma Barrandéguy, narradora y anarquista

Hija de padres ganaderos, Barrandéguy integraba una familia “acomodada” de Gualeguay; desde muy pequeña su madre la inició en lecturas poco comunes para su edad. Luego hará ella misma su camino de lectora en las siestas de la Biblioteca Popular, tal como deja asentado en sus diferentes textos autobiográficos. Por sus lecturas, sus ideas, sus acciones, Emma siempre fue una rebelde; en *Crónicas de medio siglo*, Irma (*alter ego* de Emma) narra cómo la echan del Colegio Hijas de María por conductas impropias y cómo esa noticia sale publicada en el “Eco Parroquial”, órgano de difusión de la Parroquia San Antonio de Gualeguay. En ese apartado Irma relata su confesión al cura en la que le dice que ella aprende más leyendo libros de la Biblioteca de Sociedad de Fomento Educacional (Barrandéguy, 1986: 109/133).

Era muy joven cuando se acercó a poetas como Ortiz, Mastronardi y Villanueva; junto al primero formó parte de la Agrupación “Claridad” y luchó por la dirección de la Biblioteca Popular de la Sociedad de Fomento Educacional, con los tres compartió la lucha estética y política en las primeras décadas del siglo XX (Franzot, 2016: XIII-XXXII). Para Emma, Mastronardi fue su primer protector, su abogado menos esperado: a los 18 años habiendo publicado sus primeros poemas la joven sufrió las mordaces críticas de diversas voces de la sociedad gualeya, Mastronardi la defendió a viva voz argumentando su derecho a expresarse. Los lazos afectivos entre los poetas mayores y las nuevas generaciones eran un hecho y una constante en la Guleguay de las décadas del '20 y del '30. Barrandéguy recuerda ese gesto del autor de “Luz de provincia” y lo recuerda como “un hombre lúcido y dedicado a pensar”, un “solitario y un tenaz buscador de la belleza” (Barrandéguy, 2016: 9).

Sus primeros escritos, publicados gracias a la colaboración del librero y editor Hartkopf, tienen un marcado tinte comunista, ideas que defendía aunque más bien se sentía anarquista como ella misma declaró en alguna entrevista (Moreno, 2003). De ese tiempo se destaca “Visión de campo argentino”, poema que rescata del olvido Franzot (2016) en *Cronosíntesis*, libro dedicado a la tarea periodística de Barrandéguy. La propia Emma repitió en muchas ocasiones que escribía no para publicar sino por necesidad. Ante la pregunta que le realiza Moreno (2012: 3) “¿Cómo te hiciste comunista?”, Emma responde:

“Yo pertenecí a una asociación de ayuda a España que se llamaba Aiape (Asociación Intelectual Artistas, Periodistas y Escritores), en la que estaba González Tuñón, que vino porque aquí estaba la Guleguay Agrupación Cultural. Por medio de Juan Ortiz me vinculo con todos ellos. El librero Néstor Cuk me escribió el primer libro de poemas, y digo que lo escribió porque lo hizo con mimeógrafo, sobre papel canson. Era un libro virulento en donde decía que íbamos a repartir la tierra a los peones y todas esas cosas. Se llamaba *Poemas* (por ahí debe andar algún ejemplar). Y con ese libro me gané el odio de todo el catolicismo: fue terrible, perdí amistades, me atacaron de todos lados.”

Emma fue reconocida muchos años por ser la secretaria de Salvadora Medina Onrubia de Botana. Injustamente marginada por la crítica literaria tuvo su revancha en el 2002, cuando se publicó su novela escrita casi cincuenta años atrás: *Habitaciones*. La escritora y crítica María Moreno leyó el manuscrito y entendió que se trataba de un libro excepcional, no solo por la historia sino por el halo de misterio que rodeaba a su autora. Cuenta Moreno al respecto:

“Comencé a entrevistarla un día de verano en que Emma Barrandéguy me invita un whisky en el Club Social de Guaaleguay en donde vive. Bajo una manola pintada por Quiroz, me alarga una carpeta en cuya tapa hay dos gatitos, o más bien gatitas –imagino– porque llevan moños rojos. Esa tapa puede ser casualidad o un guiño. La carpeta oculta la novela inédita *Habitaciones*, escrita alrededor de los años '60 y que es un secreto a máquina y en cursiva sobre un amor lésbico. (Moreno, 2002: 6)”

Ya fallecidos Ortiz, Mastronardi, Villanueva, Veiravé y Antonio Castro, se encargó de homenajearlos en sus crónicas de diarios y al mismo tiempo no descuidó los vínculos con los artistas que aún seguían produciendo en la ciudad; su generosidad era evidente. Falleció el 19 de diciembre de 2006, en la casa familiar, en su ciudad natal.

### III.1.5. Amaro Villanueva y el lunfardo

Amaro Villanueva nació en Guaaleguay el 13 de septiembre de 1900 y vivió allí su infancia y juventud, disfrutó del ámbito rural cercano en el cual observó los matices del lenguaje popular. Desde joven se cimentó su amistad con Juan L. Ortiz y Carlos Mastronardi, con quienes discutía de historia y política. Éste último dice de él que los unió “una vecindad que duró toda la vida”. Villanueva se recibió de maestro en 1920, empezó estudios de medicina en Rosario pero pronto los abandonó e ingresó a trabajar en Vialidad Nacional. En 1927 se radicó en Paraná, lugar en el que dio rienda suelta a su pasión por el periodismo, escribió en diferentes diarios entre los que se destaca su colaboración con *El Diario* de Paraná en una sección que

nombró “Versos gauchipolíticos”, dirigió, después, la página literaria de ese matutino. En los treinta años que vive en Paraná, Villanueva participó en proyectos periodísticos independientes -semanario Comarca en 1937-, de la fundación del Círculo de Periodistas de Paraná y del grupo cultural “Vértice”, publicó su primer libro *Versos para la oreja*, cuyos sonetos hablan de las sirvientas, los panaderos, los peones rurales, todos aquellos personajes socialmente marginados. “Terrón de carne” es un poema en que evidencia un lirismo de marcada preocupación social:

Manos de fértil terrón,  
de humilde terrón figura:  
héroe de la agricultura,  
de nuestra riqueza peón.

Siembras lino de ilusión,  
siembras trigo de tristura:  
siembras tu vida en la dura  
tierra de nuestra nación.

Y como si no bastaran  
tus sufrimientos prolijos  
para que todos se hartaran,

ni muerto tienes revés  
pues, como tu puño de mies,  
te desparramas en hijos.

Su principal fuente de trabajo es el periodismo y colabora en El litoral (diario de Santa Fe) y en periódicos de tirada nacional como Crítica, La Nación, Nosotros y Columna, la revista que se publicó hasta 1942 y que dirigía el periodista y escritor César Tiempo (Carraud, 2010). Se muda a Buenos Aires en 1957. En esa ciudad, junto a José Gobello y Nicolás Olivari, entre otros, funda en 1962 la Academia Porteña de Lunfardo en cuyo Boletín publicó un diccionario lunfardo.

Tildado por la crítica como escritor realista, Amaro Villanueva supo revitalizar las emergencias populares a las que la academia no le otorgaba relevancia. Según escribió Carlos Mastronardi:

En la obra de Amaro Villanueva coexisten de manera armónica las certeras conclusiones del indagador consciente y el sabor de lo autóctono, de las expresiones y formas que más arraigo tienen en el alma de nuestro pueblo, en el contexto social argentino. Preciso es recordar que el estudioso que esclarece y eslabona con justeza los hechos se aliaba en él a una intensa pasión que lo llevó a identificarse con el ámbito nacional y con las costumbres verbales de sus gentes. Innecesario es destacar que esa pasión, ese fuerte y abarcante sentimiento, engendró al erudito, y no al revés, como corresponde a toda rica naturaleza estética. El hombre versado y experto en todo lo que concierne a nuestra tierra fue la consecuencia natural de una sensibilidad vibrante y compleja, la que se acuña en libros que sin duda el porvenir recogerá con veneración (Mastronardi, 2010: 547)

Villanueva fallece en Buenos Aires, su lugar de residencia final, el 5 de agosto de 1969.

#### III.1.6. Juan José Manauta, el escritor del realismo comprometido

Cortázar lo incluyó en *Rayuela* como el narrador aquél que Oliveira –el protagonista de la novela– menciona a su regreso a Buenos Aires. Abelardo Castillo dijo de él –allá por los años sesenta– que "es el único escritor argentino vivo que ha escrito un libro clásico", y aunque su nombre pertenece a la mayor tradición de la literatura argentina y a la memoria de sus lectores, ni la academia ni el mercado editorial lo tiene entre sus favoritos. Nació en diciembre de 1919, en pleno gobierno de Irigoyen, en un año de luchas sindicales y semanas trágicas. Desde muy joven estuvo conectado a los poetas señeros –Mastronardi y Ortiz, amigos de sus padres–, a las lecturas de los realistas rusos y a las ideas comunistas marxistas, que defendió fehacientemente durante toda su vida aún



desilusionado con la práctica stalinista. El propio escritor mencionó que a los 15 años leyó *La madre*, de Máximo Gorki, por sugerencia de un tío anarquista, texto que descubrió en la Biblioteca Popular de su ciudad natal, y destacó que en ese entonces él ya era comunista.

Después de recibirse de maestro en la Escuela Normal de Gualleguay, en 1938 Manauta viajó a La Plata para estudiar la carrera de Letras. Él cuenta que fue Juan L. quien intervino a su favor –“Déjelo ir que es la mejor facultad del mundo”– pues sus padres no estaban convencidos de dejarlo ir (Frieria, 2008). Durante sus años de estudiante se afilió al Partido Comunista, fue un militante comprometido pero nunca desde la clandestinidad, firmaba manifiestos y hacía declaraciones en defensa de sus ideas marxistas de igualdad y comunidad. Esa militancia le valió la cárcel una vez que la Revolución del '43 mediante un golpe de Estado llega al poder. Estuvo varios meses detenido en Paraná y al salir regresó a Buenos Aires donde trabajó en el diario *La Hora* y como vendedor de libros para la editorial *Signos*. Eran tiempos de profusas charlas con Carlos Mastronardi, Jorge Calvetti, Enrique Wernike, Raúl González Tuñón y José Portugalo.

Su texto fundamental es *Las tierras blancas*, publicado en 1956, de profundo realismo poético<sup>54</sup>–“Sí, la prosa, a mi entender, tiene que ser obligatoriamente poética. No puede ser una prosa chata, sin relieve, aunque tampoco hay que pasarse de rosca”, decía el narrador (Frieria, 2008: 4)–, relata en una doble voz narrativa el éxodo de los campesinos entrerrianos y el desarraigo de su tierra, corridos por el latifundio y la miseria. Así, la novela ofrece una mirada precisa de las olvidadas y deterioradas (por la explotación) tierras gualeyas, de los campesinos y su vida miserable en los lugares que alguna vez fueron fértiles. A su clara visión política, en consonancia con su ideario comunista, Manauta liga lo más selecto de la tradición poética occidental: elige como protagonista principal a un niño llamado Odiseo, sinónimo de inteligencia y aventura, rodeado de personajes

---

<sup>54</sup>Los novelistas rusos del siglo XIX, incluido Gorki admirado por Manauta, entendieron a la literatura como una herramienta de combate. En sus cuentos y novelas narraron minuciosamente la escandalosa situación social dejada por el zarismo, previa a la revolución bolchevique.

que luchan por sobrevivir; la narración se estructura en un magistral contrapunto poético entre Odiseo y La Madre durante un domingo de elecciones, en una perfecta amalgama entre el deseo aventurero del niño y el drama sociológico de la pobreza y el hambre. Aprendió de su amigo y mentor Juanele e indaga más allá de la simple protesta social; la contemplación logra nuevas formas narrativas. De ese modo, *Las tierras...* retrata a un sector excluido, de donde emerge la militancia y la lucha ante a un orden desigual y establecido, pero no en sentido chato y lineal sino humanizado tal como sus lecturas de juventud le habían enseñado.

En una entrevista realizada en el año 2004<sup>55</sup>, Manauta explica que construyó su universo literario en base a los recuerdos de su infancia:

Nací en una escuela de alfabetización. Mi madre era la directora, y el gobierno de la provincia de Entre Ríos les daba merienda en la propia escuela a los chicos que venían a aprender a leer y a escribir. Yo tenía decenas de amigos, chicas y chicos. De ese modo, conocí desde mi infancia algunos perfiles de mi condición social. Vivíamos con el barrio pobre. Las tierras blancas son tierras erosionadas por las inundaciones. El agua se llevaba la parte fértil del suelo, lo que quedaba era la greda, esa tierra degradada, sucia. La casa escuela caló muy hondo, por eso es tan importante la memoria. La memoria afina las cosas, las estiliza y las valoriza. Es mucho más eficaz que la confrontación inmediata.

Y tanto los recuerdos de infancia como las novelas de Manauta eran realidades que la burguesía pretendía borrar (Barrandéguy, 2016: 200). El narrador, que no abandonó jamás su compromiso estético y humanista, falleció a los 93 años, el 24 de abril de 2013; su último pedido fue que sus cenizas sean esparcidas en el río Gualeguay.

---

<sup>55</sup>Entrevista, en Archivo de la Audiovideoteca de Escritores <https://www.youtube.com/watch?v=ngAvRa9m9no>

### III.1.7. Alfredo Veiravé, del Gualeguay al monte chaqueño

Ríos y montes verdes vieron nacer el 29 de marzo de 1928 al poeta más joven de los creadores que abordamos en la presente investigación. Alfredo Veiravé nació y se crió en Gualeguay, Juan L. Ortiz y Carlos Mastronardi orientaron sus primeras lecturas hacia el simbolismo y el romanticismo –las lecciones de los padres poéticos serán decisivas en su vida y obra– y a sus primeros poemas los escribió en esta tierra. En 1951 se publicó su primer libro *El alba, el río y tu presencia*, poco tiempo después partió a Buenos Aires donde se instaló provisoriamente por un par de años, hasta que decidió su destino final cerca del monte norteño: Resistencia, la capital chaqueña, que a mediados de la década del '50 era un territorio provincial apenas organizado<sup>56</sup>.

Escribió Emma sobre Veiravé: “De todos los poetas de Gualeguay, es quizás el más viajero, el más sabio en sabiduría vital, (...) el que nos dice más cosas estrafalarias e inquietantes, y el menos lírico, felizmente.” El poeta, además, ejerció como profesor durante muchos años en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE), allí su palabra es autoridad. Falleció joven, mucho más que el resto, el 22 de noviembre de 1992.

En sus primeros libros Veiravé aún se encontraba bajo la esfera de la poesía de Juanele y sus pregnancies de Gualeguay, y luego, ya en los 70, encuentra en el Chaco un territorio más cerca de Latinoamérica. Como bien explicó Madariaga<sup>57</sup>, América Latina comienza en Corrientes, así que el salto de Gualeguay a la patria grande era natural casi. Podemos afirmar que tres libros y una década le lleva a Veiravé superar la angustia de la influencia juaneliana, y otra década y tres libros más, lanzarse hacia las fertilidades de un nuevo territorio expandido. Se desplaza dos veces, entonces: una, de las

---

<sup>56</sup>El 8 de agosto de 1951, por Ley del Congreso Nacional, se creó una nueva provincia en la jurisdicción que hasta ese momento era el territorio nacional del Chaco; quedó constituida en 1952 y su primer nombre fue "Presidente Perón".

<sup>57</sup>Poeta argentino, nacido el 9 de septiembre de 1927, en Paraje Estancia Caimán, Departamento de Concepción en la Provincia de Corrientes.

retóricas simbolistas francesas y otra, de las hispanoamericanistas (Rosa, 2018: mimeo).

Según Elisa Calabrese (2002: 141/165), la instancia de la construcción autoral de Veiravé sucede en los '60 y se da entre el género poético y el crítico, lo que se observa, por ejemplo, en la predilección manifiesta en sus textos para la enseñanza de la literatura latinoamericana, de ahondar en ciertos momentos de la cultura de nuestro subcontinente; algunos de estos temas aparecen también en clave poética en *El imperio milenario*, poemario de 1973.

Encasillado como perteneciente al neorromanticismo del '40 y coetáneo del surrealismo, del invencionismo y la antipoesía, Veiravé se para en las antípodas del objetivismo, el nacionalismo y la poesía social comprometida. Él sabe que para encontrar voz propia debe alejarse del ruido y junto con su amiga Amelia Biagioni hacen de su estancia provincial un lugar de contención contras las tendencias poéticas dominantes de su época en favor del desarrollo de una poesía que, atendiendo especialmente a la polisemia del término, podríamos calificar como alterna, tanto por su corrimiento de los ejes establecidos, como por su condición cambiante y nómada, la cual determina su singularidad y originalidad (Rosa, 2018, mimeo)

### III.1.8. Cesáreo Bernaldo de Quirós y el arte gauchesco

Quirós no estuvo en el campo gualeyo en el período que nos atañe, aunque sí emergió de la misma dinámica político, social y económica que habilitaba un ámbito propicio para la cultura. Nació el 27 de mayo de 1879 en Gualeguay, era muy pequeño cuando se inició en el arte y apenas adolescente cuando se mudó a Buenos Aires; allí ingresó a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1897. Salvo esporádicas ocasiones en las que asistió a eventos no volvió a residir en su ciudad natal; diversas ciudades europeas –viajó por primera vez en 1900 cuando ganó una beca para perfeccionarse en Roma– y Buenos Aires lo cobijaron a lo largo de su vida,

salvo un período entre 1916 y 1926 en el que se retiró al interior de Entre Ríos, no a Gualeguay, a estudiar la materia prima que luego conformaría su serie más famosa: *Los gauchos*. Durante su carrera profesional, que se inicia con fuerza tras su regreso del primer viaje a Italia, obtuvo gran cantidad de menciones y premios (gran diferencia con el resto de los artistas gualeños que, en términos generales, vivieron al margen de las distinciones): primera mención en la Bienal de Venecia de 1901, su cuadro *Los segadores* fue adquirido por el Museo de Arte Moderno de Barcelona en 1907, Gran Premio y medalla de oro otorgados en la Exposición Internacional del Centenario –donde se le dedicó una sala especial–. Durante las décadas del '20 y el '30 expuso en España, Estados Unidos, Canadá, París y Gran Bretaña. Sus obras abordan el paisaje, la naturaleza muerta y se destacan las pinturas de gauchos y otros personajes de la vida rural.

La crítica le ha otorgado mucha relevancia al trabajo de Quirós, el artista que supo pincelar tan bien su aldea y hacerla universal, sobre todo el interés se posa en la mencionada serie *Los gauchos*, obra sin precedentes en las artes visuales de la Argentina. Lugones lo llamó el pintor de la Patria, en un discurso que pronunció durante un homenaje realizado al artista, en septiembre de 1928 en el Teatro Cervantes, y al que concurrieron políticos e intelectuales (Foglia, 1959: 29). Aunque falleció en 1968, actualmente es considerado el pintor nacional más importante, tanto que el precio promedio de un cuadro suyo no baja de 20 mil dólares y algunas obras han superado los 100 mil dólares.

### III.1.9. Antonio Castro, el pintor del pueblo<sup>58</sup>

“El Antonio”, como lo llamaban los que lo frecuentaban y se contaban entre sus amigos, nació el 25 de agosto de 1931 en el barrio gualeño conocido como del Corralón, en una familia de condición humilde que no podía

---

<sup>58</sup> Así lo definió su amigo, que reside en Gualeguay, el músico y cantor José Antonio Ibarra, a quien entrevistamos en diciembre de 2016 y nos entregó un manuscrito donde relata vivencias de Castro. Escaneo en Anexo a esta tesis: págs. 213 - 221.

costearle estudios. En 1943 ingresó al Hogar Escuela San Juan Bosco fundado por Roberto Epele, de quien hablaremos más adelante en la presente tesis, donde descubrió su vocación de pintor y artista. Tuvo diversos trabajos durante su juventud pero nunca abandonaba su amor por la pintura, un día –“de repente”, consigna Ibarra (2016)– se fue a Buenos Aires, donde residió un largo tiempo, aunque sin alejarse del todo de su ciudad natal, pues regresaba seguido. Una anécdota que le relató Castro a Rampoldi pinta su personalidad:

Una vez, cuando vivía en Buenos Aires, conocí a un gitano que me compró mil dólares en trabajos. Yo vivía con Juan Luis Morabes, el poeta, que soñaba con tener una máquina de escribir Lettera, así que se la compré. Me costó 30 pesos, me acuerdo. Pobre Juan Luis, murió hace poco, necesitaba compañía porque era esquizofrénico. Pero volviendo al gitano, resulta que él vendía mis cuadros en Europa, pero como si fueran suyos. Y en Italia conoció a un marchante que se le puso a analizar mi pintura. Decía desde acá para acá, la separación que vos hacés con el color habla de un expresionismo no sé cuánto. El gitano no entendía nada y no pudo mentir, así que le dijo que las pinturas eran mías. Al tiempo me mandó una carta contándome que ese marchante me pagaría la estadía en Italia durante un año y que las ganancias las compartiría con él; con el gitano. Yo saqué el pasaporte, pero me dije si me voy no vuelvo más, y no me animé. Yo llevaba una vida muy disipada, y en Italia podía terminar en una canaleta. O me podría haber ido bien. (Gabriel, 2004: 69)

En 1963 conoció a Juan Carlos Castagnino, un personaje sumamente importante para su desarrollo artístico y al año siguiente ganó el concurso del Fondo Nacional de las Artes. El premio consistía en elegir un maestro y recibir una beca por tres meses, Castro quiso iniciar estudios con Castagnino pero éste estaba en Italia, y se decidió entonces por Rubén Dalton. Según consigna Rampoldi en su libro sobre el pintor “fue autor de poesías escritas en cuadernos de apuntes (...) Juan L. Ortiz fue su amigo, pues conocía a su familia desde antes del nacimiento de Antonio, y lo ayudó en curiosas circunstancias en Paraná”, una vez más el poeta-maestro-guía-amigo que da la mano a un artista que recién inicia su camino.

“El Antonio” ilustró libros de José Luis Morabes, Oliverio Girondo y Macedonio Fernández, además de exponer en galerías de Buenos Aires. Según Ibarra existen dos etapas muy marcadas en la estética del pintor gualeño: en sus comienzos sus pinturas eran gris y negro; luego, en un segundo momento, todos los colores llenaron su paleta. Ibarra (2016) lanza una hipótesis al respecto y es que Castro padeció una enfermedad grave, estando en Buenos Aires, que lo dejó postrado en un Hospital por un tiempo, además de dejarle secuelas en un brazo, fue luego de reponerse de esa enfermedad que dio un giro la perspectiva artística: “fue a todo color, como que recién lo descubrió”. Ibarra lo describe como un pintor del pueblo –y lo diferencia de Roberto González: “Cachete era elitista... o la élite lo tomó a él como referente”–, se preocupa por resaltar los temas populares que aborda: el río, la costa, los árboles, y cuenta una anécdota en la que se cuele la ideología política de Castro:

En oportunidad de realizarse una exposición de sus obras en el Club social (de Gualeguay) nos mandó una invitación a Omar y a mí. Al llegar al Club, lo cargué diciéndole ‘quién te ha visto y quién te ve, antes te daba dolor de estómago el solo hecho de pasar por el social y ahora exponés en sus salones’, y me responde ‘sí, pero ya vas a ver’, y al rato apareció con una chalina roja, pañuelo al cuello rojo, guantes y boinas rojas, y riéndose me dijo: ‘sabés cómo están puteando los viejos’. Claro, estaba vestido de comunista y los disfrutaba, no podían echarlo porque era el artista. (Ibarra, 2016)

El pintor ribereño, pintor del pueblo, que se describía como un autodidacta, vivió siempre muy humildemente, sus amigos se encargaban de llevarle provistas de alimentos para su subsistencia, afirmaba que mientras estuviese vivo su obra no sería puesta en valor (Ibarra, 2016). Dividió su tiempo vital entre Buenos Aires y Gualeguay, sin embargo, regresó a su costa y a su río y el 16 de diciembre de 2002 murió en la ciudad que lo vio nacer. Emma Barrandéguy (2016: 201) escribió, en *El Debate Pregón*, una nota muy amorosa y llena de admiración por la obra y la vida del artista, pocos días después de ocurrida su muerte; allí rememora una visita a la “humildísima casita” de Castro, despojada de casi todo lo material, afirma

que vivió una “perra vida” que regaló sus pinturas y ni siquiera tuvo un reconocimiento económico de la provincia para vivir dignamente pero, entre tanta penuria –material y de salud– Emma celebra la ideología de izquierda del pintor: “¡Y siempre en la zurda, gracias a Dios!”

### III.1.10. La belleza del dolor: “Cachete” González pintor y dibujante

“Me entra una desazón pensando que mi pintura pueda no servir para nada...” dicen que expresó alguna vez Roberto González, conocido por todos como Cachete, quien nació en Gualeguay el 9 de febrero de 1928 y vivió una infancia muy pobre, prácticamente sin escuela y dedicándose a diversas tareas para ayudar a su familia. Era casi un adolescente cuando entró al Hogar Escuela San Juan Bosco y conoció al maestro Roberto Epele. Gracias a él, Cachete dejó de lado el fútbol junto con la posibilidad de irse al club de sus amores y se decidió por el arte. A principios de la década del '50 viajó a Buenos Aires donde no consiguió trabajo y vivió en duras condiciones pero decidió quedarse. Pocos meses después obtuvo una beca de la provincia de Entre Ríos para asistir al taller del reconocido pintor Juan Carlos Castagnino; su primer encuentro con la formalidad del arte.

González expuso por primera vez en su ciudad natal en 1955, la librería de Ernesto Hartkopf y su *Rincón del arte* le dieron la bienvenida, en una muestra más de esa especie de mecenazgo que ofrecía el librero gualeyo, de lo cual se dará cuenta más adelante en este capítulo. En Buenos Aires, Cachete frecuentó estudios y clases diversos con celebridades como Emilio Petorutti, la escultora Cecilia Marcovich, Julio Payró (Míguez Iñarra, 2004: 63). Sin embargo, Noé en la carta de despedida que le escribe al pintor gualeyo afirma que González consideraba su gran maestro a Juan L. Ortiz, a quien frecuentaba en Gualeguay en su juventud y “tanto quería”. Volvía frecuentemente a Gualeguay a visitar su familia y la ciudad en la que ya no vivían sus entrañables amigos Antonio Castro y Alfredo Veiravé:



Cuenta su hermana Aurora y su sobrina Cristina Etulain que cuando venía de visita, solían salir a caminar por la costa del río Gualaguay con el mate, y en algunas ocasiones él se sentaba a pintar. En sus viajes gustaba de asados en compañía de la familia. Fue una persona totalmente generosa, que daba más de lo que tenía. Incluso con sus obras fue muy dadivoso. Alguna vez un crítico de arte dijo que su pintura no se cotizaría lo que realmente merecía, hasta que él dejara de regalar cuadros. Fue un ser desinteresado completamente por los bienes materiales, fue generoso con todos. (Míguez Iñarra, 2004:63)

Sus dibujos y pinturas fueron señalados por su hondura, dolor, lucidez y tragedia. La búsqueda de lo profundamente humano lo llevaba a bucear en los márgenes de la ciudad, en los sórdidos basurales en los que la destrucción y el fracaso son el paisaje de lo sublime (Ibídem). “Cachete” González falleció el 26 enero de 1998 en Buenos Aires, entre sus amigos especiales se contaban sus coterráneos Juan L. Ortiz y Carlos Mastronardi, los músicos Cuchi Leguizamón, Mercedes Sosa, Osvaldo Pugliese, Hamlet Lima Quintana, Horacio Guaraní, Armando Tejada Gómez, y el pintor Luis Felipe Noé.

### III.1.11. Otros creadores

Nacidos a fines del siglo XIX, a principios o apenas transcurridas unas décadas, del siglo XX, Isidro Maiztegui, Leoncio Gianello, Roberto Beracochea, Antonio Gamboa Igarzábaly, Adolfo Cosso, son nombres de artistas de Gualaguay que también pertenecen al universo creador configurado en las primeras décadas del siglo pasado. Dedicados a las artes visuales, al periodismo, a la literatura o a la música como Isidro Maiztegui, estos intelectuales rodearon y convivieron con los mencionados antes y, aunque con menos reconocimiento aún de parte de la crítica y del público masivo, comparten un lugar en la galería del campo cultural precario de la pequeña ciudad de provincia.

Mientras Gianello se ocupó de hacer una historia de Entre Ríos que diera cuenta de los acontecimientos relevantes que ubican a la provincia en un lugar destacado a nivel nacional, Beracochea estuvo a la cabeza de la dirección de la Biblioteca Popular en la década del '30 y fue una ficha fundamental en el engranaje montado por Ortiz, Mastronardi y compañía, gracias al cual Gualeguay se enriqueció con el intercambio de artistas y artes provenientes de Buenos Aires y el exterior. Por su parte, Maiztegui ocupó un lugar relevante en la escena de la música de tono clásico, sus primeros estudios los cursó en el Conservatorio Mozart de la ciudad gualeya y tempranamente partió a Buenos Aires. A partir de 1933 se avocó a la composición de música para películas y dejó allí uno de sus mayores aportes. Según la crítica sus obras se nutren de giros provenientes del ámbito popular argentino. También ejerció la docencia. De 1952 a 1969 se radicó en Madrid y posteriormente se estableció en Mar del Plata, en donde desarrolló su actividad hasta el momento de su muerte ocurrida en mayo de 1996.

Los intelectuales de Gualeguay estaban conmovidos por los sucesos que habían generado la primera guerra mundial, a lo que se le sumaba la crisis económica y social de los años treinta, provocada por la caída de la Bolsa de 1929. Las consecuencias fueron considerables: los años treinta fueron la década en que los jóvenes escritores se politizaron y la política de esta generación fue casi exclusivamente de izquierda. La izquierdización de los intelectuales fue general en la mayoría de los países de Europa, y como vemos en este trabajo, en Gualeguay se hizo sentir tempranamente con la creación de un movimiento de posguerra como ellos mismos se denominaban. Se realizaban reuniones, por ejemplo en la casa de Emma Barrandeguy, en las que participaban además de los escritores, comerciantes, obreros e interesados en las ideas que allí circulaban.

### III.2. Producción cultural, circulación y recepción

Los creadores y los recreadores. Porque toda  
obra de creación tiene un destinatario,  
un destinatario invisible y anónimo, el lector,  
el que escucha, el que mira. Leer un poema  
es sentirlo suyo, aprehenderlo en su intimidad,  
vibrar en él y con él, como si surgiese de sus  
propios labios, como si naciese de las honduras  
sensibles de su alma...

Roberto Beracochea, *Guauguay en la cultura*.

¿Cómo se dan las condiciones de producción, circulación y recepción en el campo gualeyo? Retomamos una definición de cultura que nos permita instalarnos en la escena; Williams (2003: 88/93) explica a la cultura como un proceso y una esfera significativa y significativa, que comunica y reproduce un orden social. La cultura refiere al modo en que los individuos piensan, sienten, actúan, satisfacen sus necesidades materiales y las formas institucionales que adquieren. Y, en ese sentido, es susceptible de ser redefinido cada vez que el concepto es estudiado y utilizado, dependiendo del contexto y el objeto específico de estudio, dentro del ámbito más amplio que configura la cultura.

Nuestro objeto de estudio es el desarrollo de un campo cultural, éste involucra a especialistas en la producción de cultura —de símbolos culturales—, a las instituciones que los integran o contienen, a los contextos históricos y sociales en los que emerge y se sitúa un campo, a los consumidores de dicha producción cultural. Geertz (2003: 19) explica que la cultura es una urdimbre en la que el hombre está inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido y, por lo tanto, su análisis sólo puede ser un ejercicio de interpretación en busca de significaciones, no una ciencia

experimental que se vuelva ley.<sup>59</sup>La producción de un campo cultural, por tanto, adquiere valor dentro de una red organizada de relaciones, una semiosis entre el lenguaje y la experiencia. Desde la semiótica podemos dar cuenta de tres categorías claves para comprender cómo funciona el tejido cultural en el campo de Gualleguay: producción, circulación y reconocimiento. Verón (1993: 124/133) distingue entre condiciones y gramáticas de producción y condiciones y gramáticas de reconocimiento (en términos de discurso). Las primeras remiten a las operaciones y reglas que atribuyen sentido a las materias significantes en su proceso de construcción, las segundas refieren a las condiciones y situaciones en que son recibidos y puestos a funcionar esos discursos.No obstante, las categorías mencionadas pertenecen a la teoría de la discursividad y dan cuenta de las condiciones de producción y los efectos performativos de los discursos especialmente políticos, publicitarios e informativos, consideramos que pueden leerse otras producciones culturales a partir de dichas categorías. A su vez, la producción, la recepción, las prácticas y los hábitos de consumo deben pensarse a la luz de las políticas culturales existentes en una sociedad, políticas que pueden provenir del Estado, del Mercado o la sociedad civil. Teniendo en cuenta el planteo que realiza Mato en torno a esta noción:

La idea de políticas culturales que así resulta es más amplia en el sentido de que está referida a todos los actores sociales (sean organismos de gobierno, organizaciones comunitarias y otros tipos de organizaciones sociales, empresas, etc.), pero además es también más abarcadora, e integra a todo aquello que se relaciona con el carácter simbólico de las prácticas sociales y en particular a la producción de ciertas representaciones sociales que –como argumentaré– juegan papeles clave en la constitución de los actores sociales y el diseño de sus políticas y programas de acción. (Mato, 2005: 144).

---

<sup>59</sup>“La cultura denota un patrón históricamente transmitido de significados incorporados en símbolos, un sistema de concepciones heredadas expresadas en formas simbólicas, por medio de las cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento para, y actitudes hacia, la vida”. Clifford Geertz (2003: 89)

Si la cultura toda es un fenómeno de significación (Eco, 1976: 44), cualquier proceso de producción, transmisión y consumo de significaciones (de cualquier tipo de texto cultural) no puede darse por fuera de los distintos dominios o circuitos de vida social, pues la sociedad misma existe “sólo cuando se establecen relaciones de significación y procesos de comunicación” (Ibídem). La orientación semiótica del concepto de cultura permite mayor flexibilidad en la delimitación de las prácticas y objetos que forman o no parte del campo cultural. Landi (1985: 10) plantea que los fenómenos propios de un campo cultural “configuran una trama de lenguajes que se articulan, compiten, asocian y yuxtaponen en el ámbito de los conflictos por el sentido del orden con que los individuos viven sus relaciones sociales”.

El espacio humano ha sido siempre significativo, diría Barthes (1993: 257), la experiencia social y la memoria colectiva se materializan y albergan representaciones determinadas. La producción cultural<sup>60</sup> refiere a las prácticas o procesos de creación de objetos tanto materiales como simbólicos, a la invención de imaginarios, la crítica social y el trabajo en las instituciones artísticas o culturales. Los productos culturales suponen una manifestación cultural, con valores colectivos que representan un gusto social e histórico; representan pues bienes culturales que aportan al desarrollo del patrimonio cultural. Vale aclarar que cada producto o bien cultural cuenta con un determinado proceso de producción: tiempo, inversión monetaria, espacio, etc.

La semiosis no se agota en la producción, ésta sería más bien el primer eslabón de la cadena que se continúa con la circulación de los bienes culturales. Éste elemento de la tríada se sostiene en la existencia de iniciativas por parte de la sociedad civil y una participación del Estado. La primera mitad del siglo XX en Argentina la sociedad civil se caracteriza por

---

<sup>60</sup> Sostenemos que dentro de la calificación de producción cultural ingresan productos artísticos, populares y hegemónicos, siempre y cuando se vinculen al ámbito de la cultura estética. Referirnos a productos culturales implica hablar de la tríada: producción, circulación o distribución y recepción –más actualmente entendida como consumo-, cómo se efectúan dichos procesos y cuáles son las relaciones existentes.

un nutrido aporte a la distribución de la cultura, mientras que el Estado dinamiza sobre todo en materia educativa (la educación formal no solo implica la posibilidad de circulación de bienes culturales sino la formación de un gusto estético en el público (Landi, 1985:10). En el primer capítulo explicamos, siguiendo a Bourdieu, cómo la escuela y la familia constituyen pilares fundamentales en la transmisión del capital cultural; desde este espacio primario se genera la distribución en espacios socialmente consolidados, que van desde foros, galerías, salones y pueden culminar en las instituciones culturales, que no solo sirven como circulación de la producción sino como impulsora de otros proyectos de índole cultural. Dentro de la circulación aparecen los editores, libreros, marchantes, que actúan como promotores culturales cuyo objetivo principal es impulsar, preservar y difundir las manifestaciones culturales significativas.

La recepción está ligada al consumo de la producción cultural, generado a partir de la interacción entre un objeto o producto cultural y el individuo espectador. Ese sujeto que ejerce de público realiza una serie de relaciones con el objeto, percepciones de orden estético que define su gusto o no por lo que recibe. En este punto, entendemos que el arte –literatura, pintura, música– aparece casi como una esfera privilegiada dentro de la cultura, porque su sentido suele ser transgresor de las reglas sociales, morales y religiosas, que requiere, por tanto, un receptor atento a su particularidad, un receptor que tenga educado el gusto:

...Gracias a su mayor libertad, el arte se encontraría fuera de la moral. El arte hace posible no sólo lo prohibido, sino también lo imposible. Por eso, respecto a la realidad, el arte se presenta como un espacio de libertad. Pero esa misma sensación de libertad comprende al observador que dirige su mirada al arte desde la realidad. Por eso, el espacio del arte siempre incluye un sentimiento de extrañamiento. Y esto introduce inevitablemente un mecanismo de valoración ética. Esta misma resolución, con la que la estética niega la inevitabilidad de una lectura ética del arte, esa misma energía que se consume en demostraciones semejantes, es el mejor apoyo a su intangibilidad. Lo ético y lo estético son opuestos e indivisibles como los dos polos del arte. (Lotman, 1999: 202/203)

Teixera Coelho plantea una definición muy interesante acerca del capital y el consumo cultural y de sus implicancias:

En sentido estricto, capital cultural alude al conjunto de instrumentos de apropiación de los bienes simbólicos. En este sentido, desde el punto de vista del consumo cultural una forma de apropiación de los bienes simbólicos, la alfabetización conforma el capital cultural o capital simbólico de un individuo, tanto como su educación en general y su entrenamiento para apreciar la música, la pintura, el cine o cualquier otra modalidad cultural. Del lado de la producción cultural, forman parte del capital cultural los productos intermediarios y equipamientos necesarios para la creación del bien simbólico final (...) en un sentido más amplio, constituyen el capital cultural de un individuo o comunidad la suma de esos instrumentos que permiten el consumo y la producción de los bienes simbólicos (así como su distribución y cambio) y el conjunto de los propios bienes simbólicos producidos, como las colecciones de las bibliotecas, pinacotecas, museos, galerías, cinematecas, videotecas y otros. (Coelho, 1997: 84)<sup>61</sup>

En este entramado de productores y consumidores adquiere vital importancia la comprensión de los modos de producción, en palabras de Bourdieu (1990: 109): “Para que un campo funcione es necesario que haya gente dispuesta a jugar el juego”, pero, además, ese juego solo puede ser entendido en sus reglas en tanto y en cuanto los agentes individuales que participan en él (tanto quienes producen como quienes consumen) conozcan y reconozcan las normas propias del juego, es decir, estén dotados del habitus que no es más ni menos que el aprendizaje social que se internaliza de forma inconsciente naturalizando muchas veces los consumos. La producción y el consumo cultural tienen un carácter eminentemente social, tal es así que colabora en la definición sobre la calidad de vida de un pueblo y en la posible expansión de una cultura democrática. Las escenas culturales emergentes de la Gualaguay de principios del siglo XX, que se

---

<sup>61</sup>De su primera edición en portugués. En este diccionario Coelho sistematiza y analiza conceptos relevantes a la hora de realizar un análisis de las políticas culturales, centra su mirada en el Brasil pero permite entender conceptos e interpretaciones en boga en los estudios del campo cultural.

presentan en el siguiente punto, manifiestan el entramado de creadores, circulación y recepción de producciones culturales.

### III.3. Escenas del campo cultural gualeyo

Como se aclaró al principio el concepto de escenas nos sirve para dar cuenta de ciertos hechos fundantes del campo cultural. Las escenas representan irrupciones altamente representativas dentro de ese campo; son cortes dentro del continuum temporal y espacial, que posibilitan aunar acontecimientos, producciones y creadores al asociar una dimensión socio-histórica y el mundo representado discursivamente (Coira, Baltar y Hermida, 2012: 9/14).

El concepto de escenas culturales y su carácter urbano (Mongin, 2006: 38)<sup>62</sup> y bohemio<sup>63</sup> nos interesa para destacar las agrupaciones de creadores y consumidores en torno a prácticas y producciones. Las escenas culturales se enmarcan en relaciones colectivas donde prevalecen los lazos sociales afectivos y personales, que mezclan el trabajo, el ocio, la crítica política y estética; al tiempo que la concurrencia en el mismo espacio del ejercicio creativo y su residencia habitual genera vínculos particulares con el entorno social: los artistas suelen ser vistos por sus conciudadanos como ‘unos vecinos’ más con cierto “genio creador” que los distingue.

La concentración de creadores y su interacción potencian la creatividad pues fomentan el desarrollo de redes de trabajo y de contactos para lograr financiamiento, las discusiones estéticas e ideológicas que los abroquelan en contra del dominio de la cultura oficial, etc. La emergencia de las escenas

---

<sup>62</sup>La condición urbana se torna una cualidad representativa de la personalidad del artista; esa condición designa tanto un territorio específico donde fija su creación como un tipo de experiencia, de la que la ciudad es la condición de posibilidad (Mongin, 2006)

<sup>63</sup> Con el término bohemio referimos a una actitud vital y cultural, un modo despreocupado de andar por la vida, un modo casi siempre a la deriva. La forma de vida de habitantes de Bohemia (en la actual República checa) que fueron a vivir a Francia inspiró el uso de la expresión, ya en el siglo XIX, para definir un movimiento cultural con obras literarias y teatrales. No obstante la bohemia fue, en general, una elección vital idealista, en muchos casos se convirtió en un tema recurrente en la literatura, sin necesidad de que se practicara una vida bohemia (Murger, 2007).



culturales y la visibilización de sus creadores se debe a un cruce de factores políticos, sociales y económicos que colaboran en la producción y distribución de bienes culturales, y eso, a su vez, habilita la constitución de un ámbito bohemio como crítica artística a la vida burguesa (Bourdieu, 1995: 100) y como habitus del campo cultural. En Occidente, fueron los artistas bohemios quienes con mayor intensidad y conciencia ideológica repudiaron el orden y la moralidad burguesa con su trasgresor modo de existir (Esteban, 2007: 13/21).

Seleccionamos cinco escenas que consideramos determinantes para entender la atmósfera artística cultural de las décadas del '20 y el '30 en la ciudad de provincia.

### III.3.1. Conformación de la Agrupación “Claridad”

La Agrupación *Claridad* surge en 1930, con Juan L. Ortiz –el mayor de todos, en edad–, Ernesto Hartkopf, librero y editor, Emma Barrandéguy, Marcelo Etcheverry, Carlos Etulain, Segundo Lagrenade y Mario Barrera entre sus miembros (Franzot, 2016: XXI) más perdurables; el grupo llega a constituir una biblioteca y una imprenta. Debe su nombre a la ideología de izquierda marxista que profesaban sus integrantes, quienes además de reunirse a estudiar la obra de Marx, militaban con los obreros del Mercado Borré donde tenían su propio escudo en la puerta. Escriben una columna semanal en un diario radical –el *Justicia*–. Barrandéguy da cuenta ello:

Quiero agregar unas líneas sobre la Agrupación «Claridad» que fundáramos en Gualeguay con Juan y con Hartkopf para hacer efectiva en 1932 una tendencia que, por cierto, nos unía y respondía a los cánones de la época: la inclinación hacia una izquierda imprecisa pero que auguraba cambios importantes durante el siglo. Por supuesto que la Unión Soviética estaba en sus comienzos y soñábamos con un lugar sin fuerzas militares, sin matrimonio obligatorio para permanecer en el régimen legal y con adelantos educativos y una mejor distribución de la riqueza, cosas todas que no dejaron de ser sueños. Estar contra la guerra quizás fuera lo más

lógico de todo, por eso «Claridad» organiza una exposición sobre las víctimas de la guerra del 14, que creó inquietud en el ámbito pueblerino donde comenzaron a atacarnos con encarnizamiento. Organizo, por ese entonces, la publicación de mis primeras poesías que están totalmente dedicadas a «redimir al proletariado urbano y campesino». Ortiz está presente en todo y, como era imposible reunirse en «Claridad» por mi condición de única mujer que no podía salir sola en horas nocturnas, las reuniones se hacían en casa, donde estudiábamos «El Capital» de Carlos Marx, editado por Maucci de Barcelona y que desde allí venía en fascículos. Quiero decir que, sin un guía empapado en el asunto, el tema de la plusvalía nos excedía, pero insistíamos en conocerlo para organizar nuestros intentos de penetrar en la literatura marxista. Sin descuidar la literatura misma, adherimos al grupo de Boedo que, por ese entonces editaba la revista «Claridad», de tendencia socialista o izquierdista. Se hace notar, por los nombres de nuestra agrupación y de la revista, que nos inspirábamos en el grupo «Clarté», dirigido en Francia por Henri Barbusse, militante del P.C. La actividad era intensa y los contactos semanales adonde nunca faltaba Juancito Ortiz con su bicicleta. Teníamos relación con la Capital gracias a un camarero del ferrocarril que nos visitaba periódicamente y traía material fresco y revolucionario. (Barrandéguy, 1997: 42)

Y además confirma el vínculo con poetas como Tuñón:

Asimismo nos vinculamos con Raúl González Tuñón, que fue mi maestro, y llegó a venir de visita traído por la GAC (Gualeguay Agrupación Cultural) que dirigía Roberto Beracochea, también miembro de nuestra «Claridad», y constante cultor de temas literarios de izquierda en esos momentos. (Barrandéguy, 1997: 43)

En la crónica que escribe sobre Ortiz, en el año 2005, Emma cuenta que entre el '32 y el '37 ella y el poeta son parte de *Claridad*:

Es entre esas fechas cuando gracias a un librero amigo, el insigne Hartkopf, se organiza una especie de peña de izquierda que se llamó 'Claridad', como la agrupación pacifista de los escritores franceses de la época, que Ortiz leía con entusiasmo. Siempre fue afecto a la cultura

francesa, como se acostumbraba en esa época. Así, al mismo tiempo que nos reuníamos en 'Claridad' para arreglar el mundo por medio del socialismo (ideal paralelo de una generación y a nivel mundial), también nos reuníamos en mi casa (ya que siendo la única mujer del grupo no se me dejaba salir de noche sola) para leer marxismo y poesía. (Barrandéguy, 2005)

Respecto de la acción ideológico-política de la Agrupación *Claridad*, Rosa afirma:

Buscaban la construcción de un soporte teórico y estético que habilitara el concepto de comarca, la reivindicación de lo lugareño y el federalismo –en un momento de predominio de un marxismo con fuertes tendencias internacionalistas e industrialistas– (...) El clivaje que los entrerrianos Ortiz, Manauta, Villanueva y Barrandéguy realizaron entre vanguardia, marxismo e historia regional, resulta todavía innovador. (Rosa, 2010: 20).

En *Crónicas de medio siglo*, Barrandéguy relata la primera mitad del siglo XX desde una perspectiva autobiográfica, asume la postura de narradora y, al mismo tiempo, conversa con otros actores fundamentales para entender el contexto político, social y económico de Gualeguay y también de Buenos Aires y la reacción colectiva ante acontecimientos relevantes como el gobierno popular de Irigoyen, el '19 y las luchas obreras, el '30 y la década infame y el golpe del '43. Narración entendida, a la manera de Benjamin (2008) como una práctica "artesanal de la comunicación", con una narradora que

No se propone transmitir, como lo haría la información o el parte, el «puro» asunto en sí. Más bien lo sumerge en la vida del comunicante, para poder luego recuperarlo. Por lo tanto, la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro. El narrador tiende a iniciar su historia con precisiones sobre las circunstancias en que ésta le fue referida, o bien la presenta llanamente como experiencia propia. (Benjamin, 2008:7, § X)

En uno de los capítulos se narra una conversación ficticia entre Irma (ya dijimos alter ego de Emma, dicho por la propia autora) y Juan Amaral, a

quien enuncia como “el primer secretario de un sindicato en Gualeguay”, y en ella nos deja exquisitas perlas vinculadas a la escena cultural de la ciudad en las décadas del veinte y treinta. Pone de manifiesto la existencia de un ámbito social ciertamente pueblerino, cuya monotonía es interrumpida por minúsculos grupos de creadores o activistas individuales que hacían del arte y la vida intelectual un modo de supervivencia alejado de la moral conservadora y religiosa. El tal Amaral le dice a Irma que quien los persigue en el momento de la entrevista, la que contextualizamos en 1934<sup>64</sup>, en el 1918 había estado con la Reforma en Gualeguay y hablado en el Teatro Italia.

Y antes que nosotros fundáramos el sindicato de Oficios Varios en 1919, ya ellos habían hecho un comité apoyando la huelga de los estudiantes en Córdoba. Y aquí estuvieron de huelga tres días seguidos también. ¡Qué entusiasmo! Así era entonces. Todos creíamos que las cosas se iban a enderezar... (Barrandeguy, 1986:116)

Agrega también:

Había un centro de Estudiantes que le avisó al director de la Escuela Normal, por nota, los motivos de la huelga. ¡Qué tiempos! Y hasta una mujer estaba en la dirección del Centro; Emilce Mendiburu. Tal vez, tal vez que los radicales habrán andado atrás de aquello dándoles apoyo a los muchachos, es casi seguro, algunos pensábamos eso, pero el asunto es que se movían y nadie se le ocurría llamarlos agitadores como a ustedes”. Refiere a la Agrupación “Claridad”. (Ibídem:117)

Amaral le cuenta que Juan L. Ortiz estuvo en el Teatro Italia, hablando en favor de la Reforma del '18. “Ahora no se puede hablar de nada. Usted no creerá Irma, porque es apenas una muchacha, pero es desde el '30 que vienen cambiando las cosas. Hasta esa fecha tuvimos libertad, ahora ya no” (Ibídem: 118). Una vez más, las palabras de Irma narradora nos confirman la naturaleza de la Agrupación y de sus ideales, recordando que en “Claridad”

---

<sup>64</sup> Entre otros detalles la evidencia de que la conversación con Amaral es en 1934, es que Irma tiene 20 años al momento de la misma.

leían a Marx, Arlt, Poe, Baudelaire pero que además hicieron una exposición contra la guerra, con ilustraciones de las víctimas de la guerra del 14; muestra en la que los acompañó mucha gente liberal. “Todo lo que hacíamos era feroz, mis poesías malísimas, pero la intención lo valía...” (Ibídem: 120). Y agrega:

Teníamos una biblioteca en la calle San Antonio, a una cuadra de la Plaza San Martín. Biblioteca... qué digo, un estante con libros y un escudo en la puerta. Casi todos éramos muy pobres, los tiempos eran malos, usted lo sabe, malos para todos. Yo había estado unos meses de maestra en el campo, en una casa particular, es claro; conseguir puestos era difícil por esos años y menos con mi padre, radical viejo. (ibídem: 119-120)

### III.3.2. La librería de Hartkopf

Un nombre se repite en la memoria de los poetas, escritores, pintores y ciudadanos de a pie de la Gualeguay de entonces y su actuación en el campo que nos atañe es fundamental: la del librero y editor Ernesto Hartkopf, figura, que sin ser incluido en el grupo de creadores, fue central en las escenas de la Gualeguay de las primeras décadas del XX y las posteriores también. Hartkopf significó mucho más que un simple librero, fue un verdadero baluarte de la cultura para los ciudadanos y artistas de la ciudad gualeya (*El supremo*, 1983); actor, promotor, gestor cultural, central en la conformación del campo, difundía libros a través de una biblioteca circulante, organizaba conferencias, debates, exposiciones de pintura, y otras múltiples actividades difíciles de encasillar en una disciplina, en el Rincón del Arte, un espacio creado dentro de su librería, que funcionó desde 1931 hasta 1961; en ese salón de libros y artes “abrevieron varias generaciones”, destaca Beracochea (1979: 20). El hombre de andar “sigiloso”, como lo llamara Cesar Tiempo por su forma de actuar, con humildad, sin ostentación y en silencio, atraía a una diversidad de público con la exposición de revistas como “Monde”, de Henry Barbusse, “Revista de Occidente”, de Ortega y Gasset, “Lettres francaises”, de Louis Aragón y

otras más frívolas como “Vogue”, “Paris Match” y “María France”. Como Hartkopf, no hubo otro en Gualeguay, sintetiza Beracochea (Ibídem: 21). Muchos pintores que recién se iniciaban en el arte exponían en el rincón de Hartkopf. Había reuniones de poetas y críticos literarios quienes además de la literatura en sí misma se interesaban por la filosofía y la política. En un pasaje de *Crónica de medio siglo*, Barrandéguy relata y describe a Hartkopf:

“El que mejor se defendía de todos nosotros era Hartkopf, que tenía una librería y luchaba porque la gente leyera, viera cosas diferentes, saliera del cascarón. No que él fuera estrepitoso y agresivo, no; era un hombre suave, bajito, lleno de dulzura; sabía lo que era la poesía, la pintura, la música y en aquel Gualeguay cerril de entonces quería compartir lo que sabía. Trabajo le costaba al pobre. Muchos ataques, cantidad de disgustos. Por él publiqué mis primeras poesías, el artículo sobre el frigorífico, esas cosas que Ud. encontró buenas, positivas. En la librería de Hartkopf leíamos hasta cansarnos los libros que nos prestaba, que siguió prestando a través de los años, hasta que la librería cerró. Por él vimos las primeras exposiciones de pintura; a veces no iba nadie, pero él persistía como no persistió nadie en este Gualeguay; aunque él sabía que era un poco al bardo”. (Barrandéguy, 1986: 46)

La mentada librería de Hartkopf era un semillero (como bien lo expresó Emma) de las vanguardias artísticas e intelectuales, allí convergían diversas manifestaciones. La figura del librero-editor resultó, así, determinante en la generación de espacios de circulación del arte, se convirtió en un “custodio del arte y la cultura” (*El Debate Pregón*, 2014) para generaciones de gualeños que veían en su persona y en el lugar creado por él un reducto diferente y diverso, en el que configuraba un polo de fuerza para la cultura emergente, es decir, para los escritores y artistas que serían centrales en Gualeguay. Llegado este punto, debemos recordar que la sociedad gualeña era conservadora –al margen de la existencia (periférica) de un entramado de relaciones amables al florecimiento de creadores y creaciones–, tal fue así que muchas voces oficiales fueron oponiéndose a la bohemia de las “vanguardias artísticas”. Los miembros del grupo *Claridad* sufrieron denuncias y persecuciones. Así, en la mitad de la década de 1940 los

escritores e intelectuales que conformaron el primer agrupamiento cultural, mencionado en la página 92 de la presente tesis, se habían retirado de la escena cultural gualeya; mientras que los más jóvenes recién comenzaban a hacer sus primeros pasos en el arte, en una Gualeguay cuya luz se fue apagando hasta hacerse casi imperceptible en los años posteriores; cuestión que retomaremos en el último capítulo.

### III.3.3. Mastronardi y Ortiz al frente de la Biblioteca Popular

La Sociedad de Fomento Educacional Dr. Antonio Medina<sup>65</sup>, fundada el 8 de diciembre de 1891 por una asamblea de vecinos reunida en el Teatro Nacional, tuvo como principio rector la divulgación cultural y el desarrollo de la educación. En ese sentido, el Club social (1904) y la Biblioteca popular (1912) fueron sus dos grandes aportes a la cultura de Gualeguay. Ambos sitios lugares de reunión de escritores y artistas nacionales e internacionales.

La Biblioteca Popular –desde 1977 denominada “Carlos Mastronardi”<sup>66</sup>– funcionó durante unos diez años en una casa particular, en 1907 la Comisión

---

<sup>65</sup>La Biblioteca fundada por la Sociedad Fomento Educacional lleva el nombre de *Carlos Mastronardi* desde 1977. El archivo de la Biblioteca posee un reservorio de obras antiquísimas, proveniente de donaciones de antiguos vecinos sí como la base bibliográfica proveniente del desaparecido Club El Progreso. Su hemeroteca aloja primitivos periódicos de la ciudad de Gualeguay del siglo XIX y XX, así como la colección de la revista *Caras y Caretas* desde 1898 a 1933 y los números de *El Mosquito* del año 1874. En el año 2000 se inauguró, además, la Biblioteca Infantil, que funciona en la planta baja del edificio, las presentaciones artísticas y las funciones cinematográficas de los sábados (Rampoldi, Gabriel y Míguez Iñarra, 2002).

<sup>66</sup>En el año 2015, la Cámara de Senadores de la Provincia de Entre Ríos elevó al Poder Ejecutivo un pedido para “lograr el financiamiento destinado a la recuperación del edificio de la Biblioteca Popular “Carlos Mastronardi” de la ciudad de Gualeguay; declarado Lugar de Valor Histórico – Cultural de la Provincia de Entre Ríos mediante Decreto 6676 del 2.003 y Patrimonio Arquitectónico – Urbanístico por Ordenanza del Honorable Concejo Deliberante de la Municipalidad de Gualeguay”. En el Proyecto, presentado originalmente por un senador gualeyo, se destacan los “aportes realizados por la Sociedad de Fomento Educacional “Dr. Antonio Medina” a través de su obra más importante, la Biblioteca Popular, a la comunidad de Gualeguay” Y fundamenta el pedido afirmando: “La belleza de la obra arquitectónica y las contribuciones que se han producido en su seno, le han merecido la Declaración Lugar de Valor Histórico – Cultural de la Provincia de Entre Ríos mediante Decreto 6676 del 2.003 y Patrimonio Arquitectónico – Urbanístico por Ordenanza del Honorable Concejo Deliberante de la Municipalidad de Gualeguay. En el año 1929 el educador Pablo A. Pizzurno visitó la Sociedad de Fomento Educacional “Dr. Antonio

de la Sociedad de Fomento adquirió el terreno céntrico, que ocupa aún hoy su edificio, y el 8 de julio de 1912 quedó formalmente inaugurada la institución. Para los escritores y periodistas de Gualaguay significó un espacio a disputar en la lucha por la circulación de determinados bienes culturales. Consciente de ello, la alianza Mastronardi-Ortiz-Barrandéguy, milita por la dirección de la Biblioteca desde el año '32 (cuando la Agrupación *Claridad* ya estaba conformada). La Comisión directiva con Roberto Beracochea a la cabeza, seguido de Carlos Mastronardi secretario y Juan I. Ortiz primer vocal, resultó ganadora. Durante poco más de dos años, gracias al trabajo de esta comisión, fue común la concurrencia de figuras emblemáticas de la escena literaria e intelectual nacional e internacional. Entre las visitas que se cuentan promovidas por la Comisión de la Biblioteca entre 1935 y 1937 se cuentan la del ensayista Ulises Petit de Murat, la de poeta Raúl González Tuñón, amigo de Ortiz, la del poeta y ensayista Pablo Rojas Paz, los escritores Samuel Eichelbaum y Cesar Tiempo y el juvenil compositor Atahualpa Yupanqui (Beracochea, 1979: 16). Además, en el archivo de Felisberto Hernández<sup>67</sup>, en Montevideo, se halló un dato que da cuenta de la presencia del escritor y compositor en el Club social de Gualaguay, donde ofrece un concierto, quien lo lleva a la ciudad es la Sociedad Fomento Educacional, en la que el doctor Beracochea era secretario y colaboraban Ortiz y Mastronardi. En ese mismo archivo aparecen referencias a una biblioteca de 20 mil volúmenes que es, justamente, la "Biblioteca Popular".<sup>68</sup> Es el propio Juanele quien lo confirma

---

Medina", expresó que se encontraba "en una de las mejores Bibliotecas de la República". En el año 1953, el Ministerio de Educación de la Nación la Declaró "Biblioteca de Primera Categoría". En él se albergan más de 40.000 ejemplares, como así también, una colección de obras pictóricas de reconocidos artistas entrerrianos, dentro de los cuales se destaca "el Voto" de Cesáreo Bernaldo de Quirós. Dicho patrimonio cultural, merece ser preservado en condiciones adecuadas.

<sup>67</sup>Juan José Saer destaca respecto de la relación entre Ortiz y Hernández: "Yo he encontrado retrospectivamente algunos testimonios del interés que esa obra producía no solamente en personas como Mastronardi, que era su amigo, con el cual se carteaba y se admiraban mutuamente, sino también de manera totalmente inesperada en la correspondencia de Felisberto Hernández, quien le manda decir a una amiga con la que se escribía, en los años 40, que por favor le mandara el nombre completo del poeta entrerriano Ortiz. Se ve que Felisberto Hernández había leído poemas de Juanele en algún lado, y como auténtico artista que era se había dado cuenta de que ahí estaba pasando algo". (Saer, 2002)

<sup>68</sup>El dato lo brindó el escritor uruguayo Ignacio Bajter, no logramos encontrarlo en los archivos por tanto no puede especificarse año exacto, aunque se supone es antes del '34.



en unos comentarios a sus poemas –rescatados por la revista *Xul*–, y destaca que a Gualeguay fue como concertista, aunque posteriormente se convirtió en un excelente escritor, muy estudiado por los uruguayos y en toda América: “¡un escritor de primera! Pero allá fue como pianista, y tocó, en el Club Social, a todos los que entonces estaban en “el candelero”, afirma (Ortiz, 1997: 39):

¡Ah, pero si Felisberto Hernández estuvo allá, en Gualeguay!, ¿te acordás Gerarda? Jesualdo lo llevó, porque entonces él actuaba como pianista. Era tan simpático... tenía cuentos, ché... Me acuerdo cuando en el Club Social tocó el piano, un repertorio muy de avanzada, Stravinsky, Debussy, etc., pero era conocido como pianista, nada más como pianista. (...) ¡Quién iba a creer, después, el escritor! Me acuerdo que en lo de Roberto Beracochea, le pedimos que hiciera él (creíamos que, en fin, como tocaba él, le correspondía, por acogida que había tenido), la publicidad, en fin... todas esas macanas... en fin: “le corresponde a usted la presentación”, le decíamos. Y él tuvo una vacilación, y después una dificultad para hacer esa nota, una gacetillita. Yo decía: “pero este hombre tiene poca práctica, ¿no?”, claro, tenía poca práctica, pero del periodismo, porque ¡qué escritor ya era! (...) (Ibídem: 38)

Los poetas, además de la estrategia de la Biblioteca, aprovechaban los periódicos locales para denunciar las injusticias de la sociedad burguesa. Alzari (2010) los identifica como “la internacional entrerriana” al grupo y a la tarea creadora y creativa que llevan adelante los poetas gualeños comandados por Juan L. Ortiz, Amaro Villanueva, Emma Barrandéguy, Salvadora Medina Onrubia, Juan José Manauta y “acompañados” por Carlos Mastronardi.<sup>69</sup> Toda lucha y toda relación de fuerza presupone un “acuerdo entre los antagonistas sobre aquello por lo que vale la pena luchar –y que es

---

<sup>69</sup>Afirma Alzari (2010: 3) haciendo mención a los escritores: “Todos nacidos en Gualeguay antes de 1920, todos escritores de izquierda. Quitándole este último atributo, aunque siempre estuvo dispuesto a dar una mano a sus amigos “comprometidos”, sumo a Carlos Mastronardi. Estos escritores gualeños, cuya sociabilidad nació tempranamente en los ámbitos de las bibliotecas del pueblo, en los círculos de amistad y política como “Amigos de la revolución soviética” —que fundó Juan L. Ortiz—, y cuyos lazos se extenderán durante todas sus vidas, obtuvieron en algún momento, en mayor o menor medida, proyección nacional. La temprana labor cultural y militante de algunos de sus miembros, los llevó a vincularse con los principales poetas sociales de Buenos Aires, como Raúl González Tuñón, Álvaro Yunque y César Tiempo, a quienes invitaban a dar conferencias y presentaciones”.

reprimido al estado de evidencia, mantenido en el estado de doxa–, es decir, sobre todo lo que conforma el propio campo, el juego, los objetos en juego, sobre todos los presupuestos que se aceptan tácitamente, incluso sin saberlo, por el mero hecho de jugar” (Bourdieu, 1990: 111). Entonces, simplemente con la participación en la lucha cada agente del campo cultural contribuye a la reproducción de las reglas del juego y del campo en sí mismo, dotándolo de un valor y de un vigor que no tendría de otro modo. Mastronardi relata la lucha que se generó por el espacio de la Biblioteca, el enfrentamiento era contra la Iglesia (Rosa, 2010; Alzari, 2014), contra el gobierno municipal y contra ciertas prácticas de una elite social acostumbrada a digitar los acontecimientos de la esfera social según sus intereses y deseos:

Ya enfrentados los bandos, el manejo de la biblioteca fue el anhelo más firme de quienes nos sospechaban poderes demoníacos. Convenientemente bendecida, una comisión de señoras salió a ganar adeptos. Un estanciero educable comprometió sufragios y propuso a sus amigos una ortodoxa lista de candidatos. Se quería volver a la tranquilidad mediante una comisión directiva que no dejase resquicios a la subversión. (Mastronardi, 2010: 340)

La Comisión liderada por Beracochea, Mastronardi y Ortiz pierde la dirección, la cual queda al mando de grupos conservadores quienes “limpian” poco a poco todas las publicaciones comunistas de la Biblioteca. Cada escena de la disputa puede seguirse diariamente a través de los diarios de la época (*El Debate*, entre ellos). En 1940, casi como cierre de la escena vital del campo cultural gualeyo disertó el escritor español Ángel Ossorio y Gallardo (*El Debate*, 1936-1940).

#### III.3.4. Las veladas del Teatro Italia

La Sociedad Italia de Socorro Mutuos, fundada en 1868 y cuyas tareas preponderantes fueron la asistencia a los inmigrantes de origen italiano llegados a tierras de Gualeguay y el fomento de la educación, inauguró en

1902 el Teatro Italia. Espacio de cultura en el sentido más amplio de la palabra, pues allí los conciertos, recitales, óperas y conferencias literarias y políticas concurrían sin distinción. La construcción de la sala de teatro comenzó en 1901 y se inauguró con dos veladas de gala los días 11 y 12 de octubre de 1902, convirtiéndose así en la sala más antigua en funcionamiento de la provincia de Entre Ríos. No solo ha sido ámbito de socialización para los inmigrantes y sus descendientes, sino que fue para toda la sociedad de Gualeguay un escenario en el cual se desarrolló gran parte de la actividad cultural y social de la ciudad en el último siglo:

“Entre las instituciones medulares de Gualeguay, debe citarse la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos y en especial el Teatro Italia, escenario no solamente de óperas y teatro, sino de todas las actividades colectivas, conciertos, recitales y políticas. Allí concurrían las compañías de óperas, operetas, zarzuelas. Durante el festejo del Centenario de 1916, actuó la Compañía de Operetas Della.” (Beracochea, 1983: 22)

Las conferencias en 1914 del poeta Belisario Roldán y en 1917 de Juan José de Soiza Reilly y en 1932 de Ulises Petit de Murat, señalan la variedad y la excelencia de ofertas culturales. Además, la compañía de los Hnos. Podestá, padres del Teatro Nacional y popular, visitó el teatro en varias oportunidades: 1917, 1918, 1926, 1929. También cantaron en el Italia, Libertad Lamarque e Ignacio Corsini. Otro recital poético fue, en 1930, del cantautor Yamandú Rodríguez en junio de 1930.

Las gestiones de Javier E. Coudannes, Presidente de la Sociedad Fomento Educacional, resultaron exitosas y en 1929 llegó a la ciudad de Gualeguay la actriz de renombre internacional Berta Singerman; quien, nacida en Rusia, llegó a la Argentina de niña y desde muy pequeña se interesó por el teatro. Formó parte del grupo *Anaconda* con los escritores Horacio Quiroga, conoció a la poeta Juana de Ibarbourou y recitó poemas suyos. Las entradas para su actuación en el Teatro Italia podían retirarse anticipadamente en la Biblioteca Popular por cuanto la Sociedad Fomento era la patrocinadora de la función. Irma, la narradora de *Crónicas de medio siglo*, recuerda el día en que Berta Singerman fue a Gualeguay y recitó a Alfonsina y expresa:

“¿Quién había antes que ella para decir tan bien las cosas?” (Barrandéguy, 1986: 98).

### III.3.5. Roberto Epele y la Escuela Hogar “Don Bosco”

Roberto Epele –“el maestro” para los habitantes de la ciudad de Gualeguay– ejerció una notable influencia en la formación de jóvenes que aspiraban a un saber artístico. Nació en Gualeguay el 11 de setiembre de 1904, fue maestro y cursó estudios de Medicina y Matemática de los cuales no obtuvo título, sobre todo era un autodidacta. En 1942 crea el Hogar Escuela San Juan Bosco lugar del cual fue director desde su fundación y al cual asistían niños de familias numerosas, de clase baja, también huérfanos o niños de la calle, que quedaban al cuidado del Maestro en un lugar que pasaba a ser su casa. Construyó un vínculo muy fuerte con Bernaldo de Quirós, Mastronardi, Juan L. Ortiz y otras personalidades del ambiente cultural de Gualeguay, con la mayoría se juntaba en el altillo de su casa familiar, un lugar que había dispuesto para las reuniones y discusiones sobre temas diversos. Aunque no se ha escrito demasiado sobre él, quizás porque su labor se ligaba a una función caritativa antes que artística o intelectual.

Mastronardi, quien asevera haber mantenido trato y amistad con Epele tras el paso de ambos por el Colegio Histórico, escribió en sus Memorias de un provinciano (2010: 463/465) una estampa sobre el maestro no exenta de ironía, sobre todo en lo relacionado a su afán de padecimiento religioso. En ella cuenta que vivió un tiempo en Buenos Aires, donde quiso estudiar matemáticas, pero además le interesaban los sistemas filosóficos, las estructuras mecánicas, las doctrinas, los aviones, la lógica simbólica y más; nunca obtuvo título de esos estudios pues abandonaba rápidamente. El ensayista nos recuerda que, tras su regreso a Gualeguay, Epele volvió a la casa paterna y se recluyó en un altillo, sitio ascético y modesto que se convirtió en lugar de reunión con sus diversos amigos, con quienes discutía desde la teoría de la relatividad a la religión, en momentos en que su fe era cada vez más fuerte.

Epele creó el Instituto Don Bosco y en él, siguiendo las palabras de Mastronardi, “trabajó hasta quince horas diarias, enseñaba las primeras letras, atendía a las necesidades de los niños y los iniciaba en el conocimiento de las más diversas artesanías” (Ibídem: 164). Es decir que el maestro se encargaba de alfabetizar en letras y números, de dar apoyo escolar para alumnos de secundaria en todas las materias (desde Física a Castellano), de enseñar inglés o alemán para cursos universitarios, de traducir textos, pero también se ocupaba de construir muebles, trabajar el cuero y la fibra, en definitiva el objetivo era enseñar conocimientos integrales, atendiendo a las particularidades de sus alumnos. “Su integridad y su corazón esforzado lo dañaron: murió mientras daba una clase. Sin duda todos los amigos que acostumbraban citarse –lo digo con palabras de entonces– en el altílo del matemático, lo recuerdan con el afecto que merecía”, afirma Mastronardi (Ibídem: 145). Efectivamente, en la memoria de Gualeguay y los gualeños el maestro Epele es una institución en sí mismo, su dedicación vital a los más desprotegidos, con el solo propósito de darles una posibilidad de desarrollar sus conocimientos y configurar un horizonte en su vida, hizo que pasara las fronteras de lo local para convertirse en un ejemplo además de un recuerdo intacto en sus discípulos. Por su parte, también Rampoldi rescata una anécdota de Epele, en este caso narrada por Antonio Castro, el popular pintor ribereño:

Y al ver Epele que yo tenía afición por el dibujo, empezó a mandarme a lo Bisso para comprar papel y carbonilla. También me daba libros... no, no me los daba, disimulaba. Una vez yo estaba leyendo en el piso y él dejó caer desde el escritorio un libro de historia del arte. Me acuerdo del primer nombre que leí: Rafael Sanzio. Y así Epele me iba educando sin esfuerzo, y sin que yo me diera cuenta... (Rampoldi, 2009:44)

Castro destaca la presencia de Epele como guía fundamental de su trayectoria artística y lo recuerda como un “hombre extraordinario”. El pintor explica que lo motivó ver las “reproducciones de los renacentistas, en el Hogar Escuela, de los libros que había en la biblioteca, y empecé directamente a copiar eso” (Lois, 2013). Entre los niños que pasaron por el

Don Bosco, discípulos del maestro, además de Antonio Castro se cuentan el poeta Alfredo Veiravé, el pintor Roberto González y el escultor Carlos Cúneo entre muchos otros que quizás no lograron el reconocimiento de los mencionados pero que siguieron el camino del arte incitados y ayudados por Epele (Rampoldi, 2009: 45).

Según lo recuerdan las personas que pasaron por el “Don Bosco” (Surraco, 2009), no era un profesor campechano y compañero, sino que su trato era cordial y ameno pero guardando las distancias. Llegaba con su cigarrillo y zapatos negros y lentamente comenzaba a enseñar de modo individual, pues en las largas mesas se sentaban jóvenes con diferentes necesidades: dificultades en materias de la escuela secundaria, ingreso a las carreras de abogacía, medicina, música, etc. Una vez dadas las actividades y recomendaciones a éstos, se iba con los más pequeños, los niños del Hogar, a quienes intentaba darles respuesta no solo en sus tareas escolares sino en sus intereses artísticos. El Hogar Escuela contaba con zapatería, escobería, panadería, carpintería; Epele pensaba así en las múltiples dimensiones del quehacer humano y lo ponía en práctica.

Las escenas visualizadas nos permiten entender cómo las prácticas culturales de la Guleguay de principios de siglo no son uniformes ni homogéneas sino que presentan elementos diversos y contradictorios que las conforman: dominantes (la cultura oficial), residuales (resabios de la tradición) y emergentes (las vanguardias). Williams (2009: 166) explica: “Ningún modo de producción y por lo tanto ningún orden social dominante y por lo tanto ninguna cultura dominante incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana.” Lo dominante está conformado por los rasgos subordinantes dentro del proceso cultural, se vincula hegemónico de la cultura oficial (ibídem, 2009: 161). Lo residual puede entenderse como aquello aprovechable del pasado de una cultura que ocupa un lugar absolutamente variable dentro del nuevo proceso cultural, puede estar incorporado a la cultura dominante o desempeñar una función de oposición frente a ella (ibídem, 2009: 161). En tanto que lo emergente también incluye elementos alternativos y de resistencia a la

cultura dominante pero no corresponden a formaciones sociales viejas sino que son creaciones de continuo actuales –la cohorte de artistas de distintas ramas, en el caso que nos convoca– (ibídem, 2009: 163). El autor construye así una hipótesis cultural que le permitía relacionar los sistemas de significaciones con los hechos sociales, determinar las relaciones internas y específicas de la dinámica cultural:

...(debamos) ir más allá de las creencias sistemáticas y formalmente sostenidas, aunque por supuesto siempre debamos incluirlas. Se trata de que estamos interesados en los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas o formales, en la práctica son variables (incluso históricamente variables) en una escala que va desde un asentimiento formal con una disensión privada hasta la interacción más matizada existente entre las creencias seleccionadas e interpretadas y las experiencias efectuadas y justificadas. (Williams, 2009: 175)

Williams, además, propone el concepto de estructuras de sentimiento, como otro modo de experimentar la totalidad social, y refiere a la cultura vivida y experimentada por un grupo, un conjunto común de percepciones y valores compartidos por una generación. Plantea que sus efectos pueden percibirse como un tipo de “sentimiento y pensamiento efectivamente social que determina el sentido de una generación o de un período”. El arte y la literatura, por sus formas y convenciones, son elementos inalienables de un proceso social material” y en ellos puede leerse la articulación de estructuras de sentimiento, las que se relacionan originariamente con las formaciones culturales emergentes (Ibídem: 178).

Las escenas descriptas son potentes para visualizar el campo cultural de Gualeguay pues no solo disputan con la hegemonía que fundaron las instituciones gualeyas, sino también con la nacional. Entrada la década de 1940, esas escenas sucumben a los elementos dominantes y conservadores. De a poco las voces atrevidas de los jóvenes artistas y escritores se acallan y con ese alejamiento se clausura una época luminosa no solo para Gualeguay sino para la provincia entera. “Es desde el '30 que

vienen cambiando las cosas”, le explica un ficticio Amaral a la narradora inventada por Emma en *Crónicas de medio siglo*; ciertamente los cimbronazos de la censura sufrida en la década infame sumado al Golpe del ´43, también de sesgo autoritario y nacionalista, se sintieron en la esfera política, económica, social y cultural entrerriana –y gualeya en particular–. Ese será el tema del siguiente y último capítulo de la tesis.



## Capítulo IV

### Precariedad de un campo cultural: diáspora y clausura. Continuidades.

El "más allá" no es un nuevo horizonte ni un dejar  
atrás el pasado...Comienzos y finales pueden ser  
los mitos de sustento de los años intermedios;  
pero en el *fin de siècle* nos encontramos en el momento  
de tránsito donde el espacio y el tiempo se cruzan  
para producir figuras complejas de diferencia e identidad,  
pasado y presente, adentro y afuera, inclusión y exclusión.

Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*

La idea de esta investigación no fue pensar a Gualeguay desde una lógica carismática de la creación, sino entender las relaciones políticas, económicas y sociales de una oligarquía local y una incipiente burguesía, que pugnaban por hacer de la vida en provincias un valor agregado; panorama en medio del que se visualiza la bohemia, el arte, el dandismo, etc. A la pregunta de por qué Gualeguay (es tierra de poetas) que intenta responderse en los capítulos precedentes, cabe agregarle la explicación de por qué su precariedad<sup>70</sup>, para lo cual se hace necesario dar cuenta de la relación entre el campo intelectual porteño (central a nivel nacional) y el gualeyo; relación hecha de intercambios más que de disputas, puesto que las tensiones de los creadores de la pequeña ciudad entrerriana estaban centralizadas en el poder hegemónico dentro de su propio territorio. Es así que, aunque la relevancia política, económica y cultural del campo porteño no fue opacado por el gualeyo, sus artistas estaban al tanto de la

---

<sup>70</sup>Bernabé da cuenta del incipiente campo intelectual de la Lima de principios de siglo, a través del análisis de la "vida de artista" de tres escritores peruanos, y en su planteo aparecen similitudes con el caso Gualeguay. Las semejanzas están dadas por el emplazamiento de los campos en territorios ajenos a la centralidad de las grandes urbes y por las trayectorias que diversos artistas construyen en las márgenes; así ambas situaciones pueden ser pensadas como emergencias de una modernidad periférica o desigual. Como bien asume Bernabé, al hablar de estos campos culturales "nos ocupamos también de sujetos que desde las márgenes y desde sus diferencias plantean las incertidumbres del individuo en el marco del orden social que impone un proceso de modernización periférica" (2006:14).

dinámica del campo de provincia y los diálogos eran fluidos. Las palabras de Cesar Tiempo son acertadas para pensar tal vinculación:

Cierta noche el poeta Eugenio Montale llevó consigo a la tertulia del café Giubbe Rosse el libro de nuestro común amigo Humberto Cianciolo *Poética e poesía di Carlo Mastronardi*, publicado en 1959. Yo estaba entre los contertulios y, de puro entrometido, me puse a recordar versos suyos que sabía de memoria (“par coeur” dicen los franceses, y dicen bien) y aproveché la coyuntura para hablarles de Entre Ríos, de Juan L. Ortiz, a quien me presentó precisamente Mastronardi en su tebaida de las afueras de Gualeguay, y del dramaturgo Samuel Eichembaum a quien yo a mi vez presenté a Mastronardi cuando fuimos allá por el año 1934 a desovar unas conferencias en su ciudad natal. Y también le hablé de Amaro Villanueva, Leoncio Gianello, Alfredo Vieravé Juan José Manauta, gualeynos también, y de aquella manga de langostas que ensombreció el cielo de su provincia y de la divertida cacería del acridio, cuya extinción fomentaba, auspiciaba y pagaba la Municipalidad local, estimulando las aptitudes cinegéticas de los muchachos de la Escuela Normal. Pero sobre todo hablamos de Luz de provincia y de Conocimiento de la noche. Yo sabía recordar “Este ocaso comprende mis tiempos. Vuelve un campo –siempre dulce. La dicha se parece a esta ausencia. Quedo en la brisa, tierno de campo, libre, oscuro. Una vez yo pasaba silbando entre arboledas. (Tiempo, 2010:819)<sup>71</sup>

#### IV.1. El intercambio entre el campo cultural porteño y campo cultural de provincia

El campo cultural gualeño es un campo emergente en una provincia como la de Entre Ríos, que supo ser capital de la Confederación argentina, pero que ya en el siglo XX había perdido todo atisbo de centralidad. Su análisis no puede desprenderse de la existencia de un campo cultural e intelectual dominante como lo es el porteño, que marca el ritmo de la producción a nivel nación. Es necesario, entonces, trazar un mapa imaginario que visibilice los

---

<sup>71</sup> Artículo publicado originalmente en Diario *Clarín*, Buenos Aires, 18 de septiembre de 1975.

territorios y las modalidades de comunicación, los tipos de producción que se realiza en cada uno de ellos, las pautas de regularización de las producciones y, en definitiva, las relaciones de poder entre un espacio central y las zonas marginales:

En la historia literaria de Latinoamérica, ese espacio donde se dictan las normas fue ocupado por la ciudad letrada y sus herederos. Una ciudad que coincidió, casi excluyentemente, con las ciudades de la geografía, y en especial con las capitales. De este modo, y bajo una máscara en la que subyacía la fórmula colonial metrópoli vs. posesiones de ultramar, volvería a recrearse la perdurable escisión entre el territorio “civilizado” y los lugares del atraso, impuesta desde los espacios metropolitanos. (Rivas, 2008: 48)

En el período literario analizado –primeras décadas del siglo XX–el cúmulo discursivo conformado por los panoramas de la literatura, las antologías de poesía y las críticas literarias en los periódicos, construyó la idea de que el valor de la literatura argentina estaba dado por su dependencia de las literaturas europeas. Es momento de construcción de figuras cumbres, Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones y Manuel Gálvez cumplen en este sentido una función fundacional, su centralidad en el sistema literario sigue siendo evidente hasta entrados los años 30, sobre todo porque la vieja sensibilidad del Centenario se resistía a dar lugar a las nuevas expresiones de vanguardia y a las nuevas literaturas populares, entre ellas, el teatro, el cancionero popular, los primeros poemas vanguardistas, la historieta, la novela sentimental.

La producción y circulación de conocimiento encontró en el periodismo un circuito preferencial. El papel del tradicional letrado había sido entonces reformulado y a la luz de los nuevos tiempos la figura del intelectual cobraba vigoroso interés por tratarse de jóvenes profesionales que se especializaban en diferentes ámbitos de la cultura. Las relaciones entre la gestión cultural del Estado, la industria cultural y editorial, y el mercado de valores adopta aún dos modalidades extremas: el mecenazgo estatal o privado tradicional, y el libre juego de la oferta y la demanda en mercados hipotéticamente

competitivos. La particularidad de aquel momento está dada por una mixtura cultural que se armonizaba con el intento de afirmación de la nacionalidad.

Para los movimientos modernistas y de vanguardia, los periódicos serán el lugar favorable a la circulación de su producción, puesto que el mercado editorial estaba apenas desarrollado. El periodismo fue un engranaje central en la máquina de producciones de bienes simbólicos e hizo “época” adscribiéndose a los valores de juventud, de originalidad y de cambio, como así también a gestos diferenciados entre artistas y burgueses. Proliferan los suplementos literarios, los temas varían, aparecen las tendencias estéticas europeas, las críticas de cine, y una forma de lenguaje más alejado del academicismo, con una impronta de conversaciones y debates de café. Esta relación entre literatura y periodismo perdura durante todo el siglo, y es parte de la conformación del campo de la literatura nacional. Las revistas literarias—cada una con su impronta—*Proa*, *Prisma*, *Martin Fierro* y, luego, *Sur* se constituyen en espacios centrales de debates y circulación de literatura:

Revistas y grupos culturales son reconocidos como formaciones características y significativas de la vida intelectual en las sociedades modernas. Revelan el pulso de los tiempos en que se desarrollan, ponen en escena las novedades y los debates de la época, protagonizan o recogen las polémicas, definen posiciones en el campo intelectual. (Gramuglio, 2013: 319)

La revista *Sur* nace en 1931 y durante sesenta años estuvo presente en la escena cultural porteña, lo cual indica la solidez del proyecto que encabezó, en sus comienzos, Victoria Ocampo (Gramuglio, 2013:319). Los variados integrantes de *Sur*, algunos de participación constante y otros más esporádica, como el caso de Mastronardi, no pertenecieron, salvo excepciones, a instituciones estatales o a partidos políticos, sí tuvieron “una fuerte presencia en los medios culturales y en la actividad editorial” (Ibíd.: 323). Para Gramuglio, *Sur* significó una “minoría cosmopolita en la periferia occidental”, da cuenta con esto del vínculo constante con los escritores y el ámbito cultural europeo, alejado de todo nacionalismo sesgado.

La figura del artista bohemio estuvo representada, entre otros, por Rubén Darío y Manuel Gálvez (Ansolabehere, 2012: 179/182); el nicaragüense será el mentor indiscutido de los grupos que animaban tertulias nocturnas, mientras que Gálvez escribe una novela en la que cuenta aventuras de un dandy bohemio en un relato que fue interpretado como su propia historia:

...en el ambiente intelectual porteño del período, "bohemia" funciona como un término que sintetiza una común posición de un grupo de escritores y artistas, mayoritariamente jóvenes: camaradería, desafío de las convenciones (que incluyen ciertas lecturas y preferencias intelectuales no limitadas a la literatura), rechazo del "filisteísmo" burgués, y la convicción de pertenecer a un sector social que se distingue por su juventud, su limpia pobreza y, sobre todo, por la decisión de dedicar la vida al arte. (Ansolabehere, 2012: 180)

Gran parte de los escritores que se movían en la escena cultural porteña de la época trabajaban o colaboraban en periódicos –de hecho, la tarea periodística se vuelve, incluso, una fuente laboral frecuente para los artistas modernistas–. Las redacciones de diarios y revistas se convertían así en otro ámbito de sociabilidad bohemia (Ansolabehere, 2012: 181). Buenos Aires era ya a fines del siglo XIX una cosmópolis en las que la bohemia y el dandismo (Bernabé, 2009: 33/55) se combinaban bajo el influjo del arte. En Gualaguay también la prensa jugaba un papel importante, como además quedó dicho en capítulos precedentes:

Otra de las características que comparten los creadores es su participación en propulsar una prensa de tono crítico. Esto trajo una conexión directa con la posibilidad de que estos jóvenes de provincias emigraran a la capital del país con el propósito de probar suerte en las carreras de escritor o de artista, hasta entonces más estrictamente reservadas a la alta burguesía o a la oligarquía. (Rosa, 2012: 173)

Del nacionalismo de Lugones y Gálvez así como también de la estética anglosajona que imperará a partir del '30 en la revista *Sur* se distanciaban los poetas gualeños, quienes miraban hacia la poesía francesa como horizonte estético. La vida bohemia, tan insolente y fresca en los albores del

siglo XX en Buenos Aires, es una perspectiva viable desde donde situarse aún avanzada la década del '20, con el predominio en la escena vanguardista de la revista *Martín Fierro*. La dinámica del escenario gualeyo se define por ejercerse desde abajo, a pesar de las esporádicas ayudas que puedan llegar a tener sus creadores por parte de la administración estatal; es periférico, pues se erige fuera del círculo estratégico de la ciudad letrada cosmopolita, y precario pues su consolidación estuvo determinada por condiciones extranjeras al propio campo de la cultura, vinculadas más bien a prácticas políticas y económicas. Es así que, en el marco de una red de relaciones en las que se jugaba la hegemonía y la contra-hegemonía (Williams, 2009: 142) al poder político y económico, los artistas gualeños fueron definiendo una práctica ideológica, social y artística, y en la misma trazaron sus límites respecto a otros campos de poder y se otorgaron sus modos específicos de legitimación. El valor artístico acumulado es producto de la lucha del campo cultural (Bourdieu, 1989, 1990, 2002), dicho de otro modo, de la interacción y el trabajo de múltiples creadores e intermediarios y no el producto de la creación demiúrgica de un genio aislado. Como bien explica Noé (1965: 49): “El artista no es una abstracción, una entelequia sino un hombre emplazado en contexto. El medio no es la causa, tampoco lo determina, pero si lo condiciona. Es indiscutible que hay una interacción entre el medio y el artista”.

El campo gualeño expresa un modo de vinculación con el campo cultural porteño que es, a la vez, dependiente sin dejar de ser innovador. La preocupación que plantean Altamirano y Sarlo (1983: 83/89), en referencia al carácter periférico de los campos de producción cultural en América Latina, que éstos generalmente se remitan a “instancias de consagración externas” y se apropien de “criterios externos de valoración”, es posible de leer en Gualeguay puesto que todos los artistas fueron buscando modos de consagrarse a nivel nacional –aun sin abandonar el territorio gualeño– y, del mismo modo, generaron lazos al exterior que les permitieron asumir un lugar de saber dentro de su campo local.

En la Argentina de principios del siglo XX, el circuito “culto” restringido está representado por escritores y agentes culturales pertenecientes a las elites letradas, quienes en algunos casos son los responsables del proceso de modernización y democratización del Estado, y, en otros, están vinculados críticamente con el mismo. Las expresiones de este sector se pueden analizar en conexión con las del circuito popular ampliado, nuevo emisor y receptor de prácticas culturales conformado por el público criollo y los descendientes de inmigrantes, que en las décadas anteriores habían accedido (o estaban accediendo en ese momento) a la escolarización. (Chicote, 2014: 200)

Hacia los años `30 los creadores gualeynos (escritores y pintores sobre todo) se vinculan a las ideas de izquierda, lo cual marca además una clara decisión política estética, a contrapelo de las modas nacionales<sup>72</sup>, en cuyo escenario mayor se hallaba Jorge Luis Borges, a su sombra deberán producir muchos escritores y en cierto modo encontrar un lugar que escape a su enorme figura. Claudia Rosa explica justamente el trabajo con la lengua que realizan dos de los escritores gualeynos de mayor peso en la literatura nacional:

Mastronardi como Juan L. Ortiz va a desprender un trabajo diferente sobre la política de la lengua que iba a regular su escritura. Una vez más ambos autores recurren a la coloquialidad pero ya no la de la gauchesca consagrada como estaba haciendo en ese momento Borges, sino a la oralidad propia del hombre de campo del interior del país en las variedades léxicográficas de menor prestigio. Ambos amigos, desde Entre Ríos, y desde la criolla Gualaguay, emprenden un trabajo de desintoxicación hispánica de sus poemas incorporando además de vocabulario los tonos, los giros, y las sintaxis propias de la oralidad popular criolla. (Rosa: 2012: 97).

---

<sup>72</sup> También escritores martinfierristas, como González Tuñón, y algunos de Boedo, venían trabajando una vinculación estética-política, en la misma época.

#### IV. 2. La diáspora y el cierre del campo cultural gualeño.

¿Por qué, pues, de aquella prosperidad de  
nuestros abuelos, de aquel trueque social y comercial,  
de aquellos cueros salados y trigos de San Antonio,  
vinimos a ser una familia fundida, vinimos a ser  
muchas familias fundidas?

Barrandéguy, *Habitaciones*

Mediada la década del cuarenta la escena cultural gualeña estaba desgastada. Los mecanismos de censura y regulación moral eran cada vez más asfixiantes, sumado al hecho de que la mayoría de los creadores fueron tomando otros rumbos y asentándose en otros territorios. Mastronardi pasa más tiempo en Buenos Aires que en su ciudad natal, Emma se despide en el '37 de una ciudad que cada vez se vuelve más comarca, Juanele decide retirarse a fines del '42 a Paraná y así, uno por uno, abandonan Gualeguay.

Las posibles causas de la clausura del campo hay que buscarlas en la cada vez más asfixiante atmósfera local, que comienza a hacerse evidente ya en los primeros años de la década del '30; lejos de las épocas de esplendor de los gobiernos radicales, y el Golpe del '43 marca un quiebre definitivo en los ideales republicanos y liberales de la política tanto a nivel nacional como local. Los poetas comenzaron a ser perseguidos políticamente entre los años 1937 y 1941. Además, la Iglesia ceñía su poder vigía sobre las prácticas culturales diversas que eran comunes en la ciudad, *El Eco Parroquial*, pasquín de la Iglesia, de marzo de 1937 da cuenta de “incidentes que alteran el orden social”, refiriéndose a reuniones que no ingresan dentro de los parámetros defendidos por la moral cristiana. Sobre todo el sacerdote del pueblo tenía un encono particular contra Ortiz y Mastronardi a quienes no deseaba al frente de la Biblioteca Popular.

Cierto es que en la comarca –como la define Emma Barrandéguy– siempre existió la moralina, el conservadurismo y la rigidez en las relaciones



sociales, sin embargo, la existencia de estos artistas/agentes, que supieron tejer las estrategias necesarias para dar rienda suelta a la producción y circulación del arte, hizo posible la germinación y concreción de un campo intelectual que aunque acotado y con poco dinamismo (justamente por eso dura poco y se clausura rápido, no es hegemónico), es sí dueño de originalidad dada por sus creadores.

Así llegamos a los años '30. Los años anteriores habían sido testigos de eso. Nuestra pequeña clase media vivía en una atmósfera de libertades. Se veía en los diarios, las notas y titulares políticos de aquel entonces atraerían hoy una rígida censura. Los negocios del país marchaban más o menos bien. Las compañías inglesas eran dueñas de todas las influencias y de las grandes empresas, y las cámaras parecían un juego de galanterías en el que nada realmente grave salía a luz. (Barrandéguy, 2002: 26)

Unida a esas circunstancias políticas, la situación económica de la oligarquía local se vio notablemente desmejorada, el Puerto Ruiz dejó de funcionar en 1930 y con él una vía propia de salida para la producción ganadera y agrícola. Los cultivos tradicionales –trigo, lino, avena–, en cierta medida asociados a la ganadería y a la industria frigorífica, y en menor medida a la industria molinera, sufren variaciones significativas y al final de la década de 1930 se observa una merma en la extensión que ocupan y en la producción obtenida.

Por otra parte, la decisiva concentración de los medios de consagración artísticos (editoriales, congresos, bienales de arte, galerías, librerías, revistas de crítica, etc.) en Buenos Aires, sumada a la siempre inestable situación de los agentes del campo cultural gauleño, desactivaron las escenas culturales y el campo en general entró en una marcada decadencia. Lo ya dicho, además, respecto de la necesidad de remitirse a “instancias de consagración externas” y a “criterios externos de valoración” hace que se torne aún más frágil la autonomía y posibilidad de permanencia del campo frente al dominio detentado por un campo más sólidamente constituido (Sigal, 2002: 18/19).

Pensamos en el concepto de diáspora<sup>73</sup> para describir lo ocurrido con los creadores del campo gualeño, quienes en un lapso corto de tiempo fueron saliendo del escenario cultural de la ciudad y buscando nuevos horizontes. El concepto es complejo y controversial en el campo de las ciencias sociales, alude particularmente a los procesos de migración masiva ocurrida por conflictos políticos, económicos y religiosos<sup>74</sup>. Sin embargo lo consideramos apropiado en su definición más elemental, como dispersión de integrantes de una comunidad obedeciendo a diversas y particulares razones. Rosa ofrece razones de orden político provincial para explicar la disolución del campo y la salida de los artistas:

...en febrero de 1937 se realiza en Entre Ríos la mayor purga política contra los docentes y estudiantes judíos del país. (...) Los diarios nacionalistas y conservadores están empeñados en una campaña antisemita, anticomunista y por la buena moral. (...) La sensación de la opresión social, moral, las persecuciones más o menos encubiertas, los despidos, habían producido la diáspora del grupo. Ya en el 41 nadie queda en Gualeguay. La mayoría rumbeó a Buenos Aires y Juan L. Ortiz se va con su amigo Villanueva a Paraná. (Rosa: 2010: 25)

#### IV. 3 Nuevas escenas para los creadores

El planteo respecto del campo gualeño como un campo cultural precario supone no solo su clausura sino también la diáspora de sus artistas. La

---

<sup>73</sup>James Clifford, desde la antropología cultural, realiza un exhaustivo análisis del concepto y su devenir en las invocaciones actuales del término, emergente, por otra parte, de las discusiones en torno a las migraciones y los procesos transnacionales propios del poscolonialismo. El autor afirma el carácter ambivalente, utópico/ distópico del concepto y de las visiones en torno a él, y la imposibilidad de reducir las prácticas diaspóricas contemporáneas a fenómenos nacionales o propios del capitalismo global.

<sup>74</sup>Romano Sued explica en torno a la diáspora y a los deslizamientos espacio temporales: "Los desplazamientos de todas las especies, las travesías de los humanos desde inmemoriales tiempos mueven las ruedas de la historia. Travesías de sujetos, comunidades, pueblos, naciones, hablas y textos: cada viaje es una inscripción en el espacio y en el tiempo; y por cierto en la memoria. Los intercambios, dones y apropiaciones, son el paño en el que se despliegan la identidad y la alteridad. Estas transferencias interculturales son las que componen los acervos de la humanidad, y que, en el campo de la traducción, he denominado "Diáspora". Diáspora, término proveniente del griego, en su etimología significa "desparramar", "dispersar" (Romano Sued, 2014: 64).

mayoría de ellos formaron parte, luego, de otras escenas literarias y artísticas, de ninguno puede aseverarse la adscripción a alguna escuela estética aunque sí acercamientos con varios movimientos. Si bien dejaron su impronta y su huella en otras escrituras –sobre todo en el caso de Juan L. Ortiz, a quien reconocen como su maestro muchos poetas de generaciones posteriores– siempre fueron reticentes a incluirse dentro de corrientes específicas.

Buenos Aires, Paraná y Resistencia (en esta última se afincó Veiravé como quedó dicho en el capítulo anterior) se convirtieron en los nuevos espacios para los creadores que se alejaron de Gualaguay. Castro, Veiravé, González y Manauta fueron los que apagaron la luz del escenario gualeyo que intentamos trazar en la presente investigación. Vinieron luego otros músicos y artistas plásticos pero no se vuelve a repetir en ningún momento escenas similares y luminosas como las que conformaron el campo cultural de las primeras décadas del siglo XX, más específicamente en el decenio 1925-1935. De todos los creadores mencionados en el capítulo III seleccionamos cinco, como muestra de las trayectorias que fueron consolidando en diferentes escenas.

#### IV.3.1 Mastronardi y el ensayo nacional

Mastronardi llegó a Buenos Aires y se instaló por primera vez en 1920, unos años después conoce a Jorge Luis Borges, a quien lo unirá una larga amistad.<sup>75</sup> Comienza a escribir en diversas publicaciones: *Prisma*, *Proa*, *Nosotros* e ingresa a trabajar como redactor en *Crítica* (el diario de Botana) en 1922. A pesar de no expresarse políticamente de izquierda, en Gualaguay acompañó a Juan L. Ortiz y a Emma Barrandéguy en sus proyectos, también publicó en 1927 su poema “Labradío” en el N° 133 de la *Revista Claridad*, Tribuna del pensamiento izquierdista.

---

<sup>75</sup>Amistad puesta en tela de juicio por Bioy Casares en su libro *Borges*, publicado en el año 2006, en el cual se dedica a repasar el círculo de amistades y visitas frecuentes que tenía el escritor de *El Aleph*, y, casi como un cotilleo de vecindario, defenestra a la mayoría de ellos.

El escritor gualeyo cultivó sobre todo el género ensayístico, en él se desvía de la crítica cultural del momento tanto en su estilo de escritura, como en sus temas y en la circulación de sus obras. En lo que respecta a la poesía, su fuente de inspiración fue sobre todo el simbolismo francés. Hizo del trabajo con el texto su propio método, lo que le sirvió como argumentación en torno a la tarea de escribir (Rosa, 2012: 5/45). Frieri subraya este carácter escritural y su alejamiento de las estéticas de moda:

En los años '60, en pleno auge del llamado boom de la literatura latinoamericana, en un campo literario que se autoproclamaba argentino y latinoamericano, un autor que además predicaba la sobriedad y corregía sus textos hasta expurgarlos de toda resonancia común y adjetivación trillada; que perseguía la distancia clásica, la renuncia a la primera impresión realista y a la impronta autobiográfica en términos de la intimidad del yo, amén de su profundo descreimiento en una literatura comprometida con una lucha política, era un escritor marginal o periférico que no cuajaba con el canon ni con los gustos y deseos del público lector de esa década. (Frieri: 2011:12).

Los diversos ismos comienzan a circular en Argentina conformando el espíritu vanguardista de la década (Borges y sus preceptos ultraístas le ganan la escena poética a los modernistas Rubén Darío y Leopoldo Lugones). Sin embargo, Mastronardi no ingresa en esa tradición, ni tampoco será parte de ninguna otra a lo largo de su obra; será un escritor a contrapelo de toda moda (Rosa, 2010, 2013b). La vanguardia fue el capítulo principal de la primera mitad del siglo en la literatura argentina, "Mastronardi relegado del mismo quedó mucho tiempo fuera del sistema" (Prieto, 1996: 44).

No obstante su cercanía a los miembros de la vanguardia martinfierrista su no adherencia a las ideas que profesaban hizo que prácticamente no escribiese para la *Martín Fierro*, órgano de difusión de las ideas del grupo<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> *Martín Fierro* se presenta como un "Periódico quincenal de arte y crítica libre", aparece entre los años 1924 y 1927 con 45 número y 37 entregas (siete números fueron dobles), dirigido en su primera etapa por Evar Méndez, la *Fierro* fue el órgano de difusión del grupo vanguardista "Martín Fierro" y su propósito era constituir un ámbito de discusión militante

Los consideraba “una ruidosa grey que detestaba la solemnidad” (Mastronardi, 2010: 425) y estimaba que sus ironías le quitaban rigidez al medio literario. Aunque sostenía una afectuosa relación con la mayoría de ellos, cierta distancia que mantenía de ellos daba cuenta de sus diferentes perspectivas estéticas:

Mastronardi participó de las luchas estéticas de los años veinte, pero al parecer nunca muy activamente y siempre un tanto descreído (“me sumé a los evangelistas de la metáfora y depuse vanas ofrendas en el altar de la modernidad”)<sup>77</sup>. Fue integrante del grupo martinfierrista, pero se mantenía más bien apartado, como si nunca entrara en aquella librería de Samet, en la Avenida de Mayo, donde sus miembros se reunían y se limitara a observarlos a través de la vidriera. Los años sucesivos, mucho más despegado incluso de la urgencia de toda novedad, siguió con indiferencia la llegada de las distintas corrientes estéticas y políticas. Esta actitud hacia la historicidad del arte, implica, en su estilo mismo, un carácter al mismo tiempo atemporal y elegante, como ese personaje de sus memorias que en tiempos de sombreros aludos seguía luciendo galera “porque no se deformaba. (Delgado, 2010: 269)

Varias décadas más adelante, los nombres de esos poetas, “la grey martinfierrista”, que frecuentaba aparecerán en las páginas de *Memorias de un provinciano*: entre otros, Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Jacobo Fijman, Néstor Ibarra, y por supuesto su estimado amigo Borges, del que rescata ingeniosas anécdotas:

En el bar “Munich” de la Avenida de Mayo, solían reunirse los jóvenes poetas. Fue en ese bar, ante cinco o seis amigos, donde Borges pidió opinión acerca de unos versos octosilábicos que le habían llegado de México. Los circunstantes los oyeron y los aprobaron con entusiasmo. Dos meses después, cuando publicó *Luna de enfrente*, libro que

---

sobre el arte y la literatura. El grupo que más frecuentemente colaboraba y escribía en la publicación estaba conformado por: Borges, Norah Lange, Gironde, González Tuñón, Marechal, Silvina Ocampo, Emilio Pettorutti, XulSolar, Scalabrini Ortiz, Córdova Iturburu, Jacobo Fijman, entre varios otros. En *Martín Fierro* solo hay un poema escrito por Mastronardi: “Soledad”, que aparece en la presentación grupal “Nuevos poetas argentinos” en la N° 22 del 10 de septiembre de 1925 (AHIRA, 2014 – 2016).

<sup>77</sup> Cita de *Memorias de un provinciano* de Carlos Mastronardi.

contiene algunas coplas, comprobé que eran suyos. En la incertidumbre, que tanto se parece a la modestia, los atribuyó a un autor lejano para obtener el juicio imparcial de los presentes. Siempre fue hábil en este género de sondeos. (Ibídem: 419)

Mastronardi dejó en su archivo personal un manuscrito enteramente dedicado a Borges; éste permanece inédito hasta la publicación de sus obras completas en 2010, donde aparece con el nombre de B. Se trata de notas sueltas que analizan desde la escritura hasta los encuentros con Jorge Luis Borges. Para Gramuglio (2010: 779/792) se trata de un autorretrato del propio Mastronardi, quien usa a su amigo como estrategia para dar cuenta de su método.

No obstante este escritor gualeño no marcó tendencia, en lo que respecta a una tradición, si tuvo discípulos. Uno de ellos es su coprovinciano y amigo entrañable Arnaldo Calveyra, con quien alimentó su amistad durante largos años. El escritor, nacido en Mansilla, pueblo cercano a Gualeguay, en 1929, cursó, al igual que Mastronardi, sus estudios secundarios en el Colegio Histórico de Concepción del Uruguay y fue interno de la Sociedad Educacionista *La Fraternidad*.<sup>78</sup> En 1949 conoce a Carlos Mastronardi, a quien reconocerá como su maestro y cuenta que comienza su relación discípulo maestro mientras cursa la carrera de Letras en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata:

Durante años, me vi todos los fines de semana con Mastronardi, con quien hablábamos de poesía, de filosofía, a fondo. Yo hacía los viernes el viaje de La Plata a Buenos Aires y me quedaba hasta el lunes en su casa. Su mujer, Valentina Bastos, también era muy interesante, escribía, traducía

---

<sup>78</sup>Poeta, novelista, cuentista y dramaturgo, Arnaldo Calveyra nació en Mansilla - Entre Ríos, en 1929 y se licenció en Letras en la Universidad Nacional de La Plata. A comienzos de la década del sesenta una beca de investigación lo llevó a París, donde vivió desde entonces dedicado a la docencia y la literatura.

Publicó *Cartas para que la alegría*, *El hombre del Luxemburgo*, *La cama de Aurelia*, *Si la Argentina fuera una novela*, *Diario del fumigador de guardia*, *El libro del espejo* y *El origen de la luz*, *Maíz del gregoriano*, *Diario de Eleusis*, *El cuaderno griego*, *Allá en lo verde Hudson*, *Poesía reunida*, *Teatro reunido*. Calveyra siempre escribió en castellano, y aunque la mayoría de sus libros aparecieron primero en francés, los originales iban en la lengua que aprendió en su pueblo entrerriano.

Fue condecorado por el gobierno francés con la *Ordre des Arts et des Lettres*.

del francés. Esa fue mi formación, porque no era la Facultad de Letras la que iba a darme una formación poética; la Facultad de Letras de La Plata fue una cosa muy escasa en esa época. (Obregón, 1984)

La relación se evidencia además en una extensa correspondencia que aparece publicada en la *Obra completa* de Carlos Mastronardi<sup>79</sup>. En las cartas Mastronardi lo aconseja sobre el método de escritura:

Cuidado: con los involuntarios deslizamientos de modismos, con la aceptación insensible de maneras o de giros comarcanos, con el engastamiento de aquellos hábitos verbales recibidos de la familia, del barrio o del pago. Conviene prohibirles la entrada al poema. Ej: de trote breve; la vista ocupada en el número (¿número romano?); como un señor presente (¿será un espectador?); esa écuyère, la Lena (¿no será la Robustiana o la Protonia del tambo?); galopar de pie en su alazán; aquí viene cuando Lena; ...su equilibrio con níveas piernas (¿será de níveas piernas?); paseará sobre un trote (¿encima de un trote o bajo una idea?); por dentro de esas ropas (¿no basta dentro de esas ropas?), etc.

Construcción: "Preguntaba ella mi infancia; con el mismo rigor que hace los puentes". ¿Quién? ¿Cuál es el sujeto hacedor?

Otro extremo. Menos narrativo y desarrollado.(Mastronardi, 2010:617)

Arnaldo Calveyra le escribió "Unas palabras a Mastronardi" en la *Obra completa* (2010:11/13) que introduce con un poema el olor de las calles y los zaguanes de Buenos Aires, recuerda las tardes en su compañía y sus conversaciones. El poeta de Mansilla le habla a su maestro y le hace preguntas, para las cuales no ha obtenido respuesta, respecto del método escritural; su pregunta, al parecer repetida a través de los años, es "¿cómo se aprende a escribir un poema?". Rememora las charlas con Mastronardi y lo recuerda como una persona que le "acercaba el mundo de la poesía pero no le gustaba o no creía formar parte (¿socialmente?) de ese mundo" (Ibídem: 12). Un maestro que ante sus preguntas solía ser evasivo y responder: "La literatura es tan vasta..."

---

<sup>79</sup>Publicada por la UNL en 2010, edición al cuidado de Claudia Rosa.

#### IV.3.2 Juan L. Ortiz y los poetas del litoral

Y porque ello, todavía  
será en Colastiné o en el aura de Mario en el aura por sentir  
de Hugo en camino,  
para la vecindad de otra existencia, así  
de “rosas de orilla”  
apurando su “contradicción”  
en la aventura de trascenderse sin cesar, abriéndose a la brisa  
de todas las “frondas”  
e igualándose a los momentos, que al leerlas,  
les abisman las mariposillas...

Juan L. Ortiz, “A Juan José Saer (En su casamiento)”

La biografía de Juanele dice que en 1942 se muda, con su familia y su perro Prestes (leal amigo a quien le dedicó poemas), a Paraná. Para ese entonces había publicado cuatro libros de poemas, todos ellos durante su residencia gualeya. Una vez asentado en la capital provincial comienza a colaborar para *El Diario* de Paraná y *El Litoral* de Santa Fe y brinda conferencias sobre “poesía entrerriana”, en una de ellas fue presentado por Rafael Alberti, en 1949, en Buenos Aires. En 1969 recibió el Gran Premio de Honor de la Fundación Argentina para la Poesía, junto a Raúl González Tuñón, única distinción que recibirá en su vida como poeta.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup>A contrapelo de las versiones que la crítica optó siempre por construir en torno a Juan L. Ortiz, respecto de su marginalidad y actitud de resistencia, Alzari elabora en el año 2010 una investigación en torno a tres poemas del poeta publicados en la revista *Claridad*, de abril de 1930, tres poemas que el joven crítico entiende como una “intervención consciente en el campo artístico de las izquierdas argentinas” (Alzari, 2010: 7), y agrega: “Juan L. Ortiz no ha sido un escritor aislado, y presentarlo así como se lo ha hecho, desvinculado, no sólo lo empequeñece y empaña, sino que oculta un momento atractivo de la historia literaria argentina, y es que su poesía social no se agota en la temática, ni en la forma, sino que actúa sobre el campo intelectual real: mide su lirismo con, por ejemplo, la “Ronda de caperucita” (roja, comunista) de Portugal —un poema sorprendente, por otro lado. Es allí donde opera, como contrapeso consciente. Las diversas presentaciones que se han hecho de su obra a partir de los ‘60 —exceptuando la de C. R. Giordano (1967: 1193)—, han intentado con éxito aislarlo de ese derrotero que a todas vistas ha sido el que lo forjó, y contra el cual su poesía —en forma de resistencia de retaguardia— afiló las garras de la “elegía combatiente” (Ortiz 2005: 1072). Eso interesa discutir, su intervención



Vivía prácticamente recluso en su casa del Parque Urquiza, salvo viajes esporádicos a Buenos Aires y algunas provincias por sus conferencias y un único viaje fuera del país: en 1957 viaja a China y la Unión Soviética, como parte de una delegación cultural compuesta por intelectuales comunistas, junto a Bernardo Kordon, Juan José Sebrelli, Carlos Astrada, Andrés Rivera y Raúl González Tuñón. El viaje se extendió por dos meses y se convirtió en el único que realizó fuera del país. La influencia de ese viaje puede observarse en sus poemas, sobre todo los de *El junco y la corriente*, que se publica recién en 1971:

Cuando digo China,  
es una ramita lo que atraviesa, olivamente, el aire,  
en la punta de un vuelo denieve,  
hacia el viento de día...  
Salud, brazos de bambú, salud...  
Salud, brazos que alzan, desde la piedra y las espigas y las ramas,  
un porvenir como de "Kuan – yins... (Ortiz, 1996:557)

A pesar de la mentada reclusión en la ciudad de Paraná, el encuentro con colegas es frecuente. A partir de la década del '50 comienza a conformarse el grupo que reúne a jóvenes santafesinos y al propio Ortiz: Juan José Saer, Hugo Gola y Mario Medina, todos veinteañeros con un Juanele de cincuenta y tanto; los jóvenes cruzaban el río solo para encontrarse con el poeta a quien rápidamente tomaron como su maestro:

Juan ha sido uno de los pocos interlocutores de una generación anterior que, en razón de la persistencia de sus búsquedas, los poetas más jóvenes podían considerar como uno de sus contemporáneos. La visita a Juan L. a Paraná se transformó desde mediados de los '50 en un ritual iniciático de la joven poesía argentina. Este hecho relativiza su marginalidad y lo pone más bien en el centro de la actividad poética de los últimos cuarenta años, y puesto que su inexistencia para la cultura oficial es evidente, deberíamos preguntarnos si esa inexistencia no es

---

llamativamente consciente en el campo artístico de la izquierda de las décadas del '30 y '40, tan diversas a su vez entre sí, en razón del peronismo." (Ibídem).

representativa del lugar marginal que ocupa la poesía en nuestra sociedad (...)(Saer, 1996:13)

Más adelante, Saer agrega:

Nosotros, sus amigos de Santa Fe, tuvimos la suerte de verlo a menudo. A veces, era él quien cruzaba el río, con un bolso cargado de libros, manuscritos, tabaco y anfetaminas –para aumentar su lucidez y su energía y aprovechar más horas de trabajo– y pronto nos juntábamos en algún lado, en lo de Hugo Gola, en el motel de Mario Medina, o en mi propia casa de Colastiné, alrededor de un asado y de un poco de vino, quedándonos a conversar el día entero, la noche entera, la madrugada. Otras veces, éramos nosotros los que cruzábamos a Paraná. Tomábamos la lancha temprano, un poco después del mediodía, y a eso de las tres ya estábamos subiendo la barranca en la siesta soleada y, al cruzar la calle ancha y curva que se abría frente a su casa, divisando a Juan a través de la ventana de su despacho desde el que, en una baqueta en la que se sentaba a leer, no necesitaba más que levantar la cabeza para contemplar de tanto en tanto el gran río que corría a los pies de la barranca. (Saer, 1996: 14)

Así, el círculo de amigos se juntaba para conversar de política, poesía, filosofía, arte. Todos escribían, pero les preocupaba poco o nada publicar sus textos. Los unía, sobre todo, el afecto y la mutua admiración y, sobre todo, la poesía, que para ninguno de ellos consistía en un ejercicio de retórica sino en la búsqueda de un tono.

Juan José Saer (2002), quien reconoce la influencia de Ortiz en su propia obra, recordó en una entrevista la amabilidad del poeta gualeño y su persistente negativa “a subirse” a los escenarios montados por figurones de ocasión, rescató también su “extraordinaria fortaleza moral y estética, teniendo en cuenta la total oscuridad en la cual escribía su obra” (Saer, 2010: 224). El escritor de Serodino y Hugo Gola coinciden en definir su modo de vida como una decisión ética y estética, que no es más que reflejo de su coherencia entre el decir y el hacer:

La autonomía de Juan no ha sido únicamente un hecho artístico, sino también un estilo de vida, una preparación interna al trabajo poético, una moral. Retrospectivamente también es posible percibir una estrategia cultural en su independencia que no sólo lo mantenía aislado de los grupos políticos y de los círculos literarios, de los pasillos aterciopelados de la cultura oficial, sino también del circuito comercial de la literatura y de los criterios adocenados de escritura y de impresión, que lo incitaron a convertirse en su propio editor y en su propio distribuidor. (Saer, 1996:11/12).

Vivía relegado en una ciudad de provincia, pero en contra de la mentalidad de provincia. Estaba al tanto de todo: leía con cuidado diarios y revistas extranjeras que le traían sus amigos, escuchaba la radio y nos sorprendía siempre con un conocimiento detallado y puntual de los aspectos más variados: psicología, arte, política. (Gola, 2007).

A Gola le gusta recordar la cercanía de Ortiz al anarquismo más que al comunismo. Sea cual haya sido su filiación política, ello no lo condicionó en sus posicionamientos sino que su pensamiento coincidió siempre con el de un espíritu libertario hondamente preocupado por la condición humana y universal, que se traducía en su poética de la contemplación. Vale la extensa cita de Gola hablando de Juanele, por los datos que aporta respecto de la edición de sus obras y los incidentes que sufrió en torno a ellas:

En el año 1970, cuando Juan L. tenía más de 70 años, se publicó, en una edición de la Biblioteca Vigil de Rosario, en tres tomos muy cuidados, toda su poesía escrita hasta entonces. Hacía ya más de diez años que no aparecía ningún libro suyo, aunque su ritmo de producción, en ese tiempo, fuera igual o aun mayor al de siempre. Recuerdo muy bien el día en que con Rubén Naranjo, en representación de la editorial, fuimos hasta su casa de Paraná, para convenir la publicación. Muy sorprendido Juan ante la propuesta me llamó aparte para decirme que cómo iban a solventar los gastos de una edición tan costosa. Yo le contesté que los editores disponían de los medios y que lo único que él debía hacer era reunir todos los poemas escritos hasta ese momento ya que, según me habían dicho, contra esa entrega ellos le pagarían la totalidad de los derechos de autor

de una edición de 3.000 ejemplares. Juan L. no podía comprender lo que estaba sucediendo. Él, que durante toda su vida se había costeadado las propias ediciones de 300 ejemplares, mediante un mecanismo elemental, se hallaba ahora frente a un ofrecimiento inusitado. La edición insumió mucho tiempo, pero al fin, con el título de *En el aura del sauce* apareció esta obra, quizá la más sobresaliente escrita en la poesía argentina durante el siglo XX. Tal vez importe apuntar que a pesar de la buena acogida que tuvo esta publicación, no hubo en ese tiempo estudios críticos o ensayos que destacaran la importancia de esta poesía. Más aún habría que señalar que seis años después de la publicación de *En el aura del sauce* todavía quedaban en la editorial varios cientos de ejemplares. Hacia 1976 la Junta Militar que gobernaba el país intervino la Biblioteca Vigil y una de sus primeras acciones fue quemar, entre otros libros, los de Juan L. Ortiz que estaban en los depósitos de la editorial. Desde entonces, no hubo libros de Juan en las librerías argentinas. Pasaron luego más de veinte años para que con el auspicio de la Universidad Nacional del Litoral, de Santa Fe, se reuniera su obra completa en una excelente edición, muy cuidada, ahora sí, con algunos textos críticos señalando la significación de esta poesía. Ninguna editorial, de las prestigiosas, intentó reeditar nunca una obra que, ya para ese entonces, tenía una presencia única en la poesía argentina. (Gola, 2007)

#### IV.3.3. Emma Barrandéguy y la emergencia de la literatura queer.

¿Dónde se originaron las cosas? No, no me estoy refiriendo a las cosas que fueron causa de este relato, sino a mis cosas, a mi manera de ser. Siempre quise comprender por qué soy la que soy y si algo tenía que ver en esto el clima, el medio social en que había ido desarrollándome.

Emma Barrandéguy, *Habitaciones*

Cuenta Emma, en una de las conversaciones que mantuvo con María Moreno, que Salvadora Onrubia de Botana le escribió un día preguntándole porqué no se iba a Buenos Aires y ella entendió que, en medio de la crisis del '30, no tenían prácticamente nada de nada (y se refiere a ella y su grupo de intelectuales amigos de Gualeguay), y entonces decidió irse a “laburar” a la capital del país. Salvadora Onrubia la convocó para trabajar en *Crítica*, el diario de Natalio Botana, y lo hizo por un tiempo, luego pasó a ser secretaria personal de Salvadora. Además, en Buenos Aires conoce a Mario Bunge y forman juntos la Universidad Obrera, en la que enseñan el idioma a trabajadores inmigrantes (fue cerrada en 1943, con el golpe). Se casó, se separó, hizo traducciones, escribió poesía y relatos autobiográficos, fue distinguida con el premio Fray Mocho por su obra dramática *Amor saca amor*, incluso comenzó a estudiar Filosofía en la Universidad de Buenos Aires, dejando inconclusa la carrera.<sup>81</sup>

De toda esa etapa nos interesa rescatar un hecho puntual: la escritura de su novela *Habitaciones* (realizada a fines de la década del cincuenta aunque no fue publicada en su momento). La novela ve la luz en 2002 e inmediatamente provocó la mirada de la crítica, sobre todo aquella ligada a la perspectiva de género y queer<sup>82</sup> dentro de la literatura, lo que le habilitó a

---

<sup>81</sup>De la Cronología elaborada por Evangelina Franzot en Emma Barrandéguy (2016), *Cronosíntesis*, EDUNER, págs. 304 -305.

<sup>82</sup>La lucha de las denominadas “minorías sexuales” –denominadas así por una voz hegemónica que así les daba identidad intrascendente y antinatural– por sus derechos no es novedad. Así, por ejemplo, se instaló con fuerza en la Estados Unidos de los '60 y '70 la lucha del movimiento de liberación homosexual que exigía reivindicaciones tales como: el matrimonio homosexual, la adopción y la despenalización de la homosexualidad. Sin embargo, también estas exigencias de reivindicación de una identidad homosexual dejaban fuera otras tantas identidades que se consideraban a sí mismas diversas y no estables.

Es así que, a principios de la década del '90 grupos de activistas por las diferencias sexuales y de género, que no solo se oponían a las normas hetero sino que tampoco se sentían contenidos por el movimiento homosexual -pues la pelea de muchas y muchos no era por lograr el matrimonio igualitario o que se le asigne una identidad sino por el contrario por destruir la idea de homogeneidad-, se reivindicaban como militantes queer. ¿De qué se trata su perspectiva? Niega que la identidad sexual y la orientación sexual dependan de las características biológicas de la persona (hombre o mujer), sino que obedecen a convenciones sociales. El género es efecto del discurso y el sexo efecto del género, por ello hay que hacer una crítica constante a los parámetros que buscan establecer lo fijo, dirá Butler (2001: 7 – 33).

En palabras de la filósofa y activista queer española Beatriz Preciado (quien devino Paul): “El movimiento “Queer” es post-homosexual y post-gay. Ya no se define con respecto a la noción médica de homosexualidad, pero tampoco se conforma con la reducción de la identidad gay a un estilo de vida asequible dentro de la sociedad de consumo neoliberal. Se

Emma un lugar en el universo de la literatura nacional. De naturaleza contestataria y libertaria, entregada a luchas desiguales en un territorio poblado de hombres, Emma –que casualmente nació el día de la mujer del año de 1914, cuando recién comenzaba a celebrarse ese día en conmemoración por la lucha de las mujeres– es hoy reivindicada y actualizada en sus lecturas por la nueva camada de escritoras:

*Habitaciones* salió en 2002 editada por Catálogos. Emma vino a Buenos Aires, en donde había vivido veinte años, se enamoró de un casete de Chavela Vargas que pidió como regalo, conoció a sus admiradores queer y a Germán García, que le encargó un ensayo sobre Mastronardi, trasnochó en La Paz como antes lo hacía en la Opera con sus amigos comunistas y presentó su novela en el Centro Cultural Rojas, en el que habló con una soltura de pastor evangelista, pero con frases de doble sentido y chuceos a Alejandra Pizarnik en nombre de la izquierda y contra Sur, a pesar de que *Habitaciones* tiene forma de carta a uno de sus colaboradores, el abogado Alfredo Weiss. (Moreno, 2012: 3)

En el artículo “Emma la del gremio” (2012), María Moreno condensa varias entrevistas realizadas a la escritora gualeya y traza el itinerario de una escritura pionera en el campo de las sexualidades disidentes. Dice Emma en alguna de las charlas enhebradas:

*Habitaciones* es también un libro de memorias en la tradición de Mansilla y Victoria Ocampo, pero hecho desde “abajo”, desde la provincia, el género femenino, la desobediencia a la heterosexualidad obligatoria, y con la consigna de “intentar demoler la sociedad burguesa injusta y llevar la introspección hasta los últimos posibles recovecos. (Moreno, 2012: 4)

La novela autobiográfica narra las relaciones amorosas de la protagonista, sobre todo la que la une a la joven Florencia, a través de cartas destinadas a su gran amigo y fiel compañero Alfredo Weiss (escritor que mantuvo

---

trata por tanto de un movimiento post-identitario: “queer” no es una identidad más en la idiosincrasia multicultural, sino una posición de crítica atenta a los procesos de exclusión y de marginalización que genera toda ficción identitaria. El movimiento “queer” es un movimiento de disidentes de género y sexuales que resisten frente a las normas que impone la sociedad heterosexual dominante, atento también a los procesos de normalización y de exclusión internos a la cultura.” (Preciado, 2012: 3)

vínculos con el denominado grupo Sur). Leída hoy, el lenguaje y la sintaxis de *Habitaciones* suenan anticuados, sin embargo se convirtió en emblema de la literatura queer argentina. El cuerpo, la carne, la sexualidad y la habitación como espacio donde se encierra el deseo (Balderston y Quiroga, 2005: 48). En la extensa cita que se transcribe a continuación Barrandéguy afirma la atmósfera de opresión en la que crece y cómo la literatura resultó ser una salida y un espacio donde el placer podía ser vivido sin censura:

Todo lo que se refería al cuerpo y a los sentidos tenía para mí, desde mis recuerdos más tempranos, un carácter de celebración, de inocencia, de alegría, que se originaba presumiblemente en la rigidez de los adultos que me rodeaban. De allí mi admiración por los animales, *que todo lo hacían con naturalidad*, mientras que los seres humanos necesitaban disfrazarse y mentir. De allí asimismo, mi adhesión hacia todos los que rompían las normas, particularmente los artistas, que me parecían los únicos personajes verídicos, ya que tampoco se interesaban por los valores materiales que todos los demás respetaban religiosamente. Desprecio al cuerpo y aprecio al dinero me parecían las únicas normas que regían el universo de los mayores, solo que la primera era infringida a conciencia por los hombres. Despreciaban lo carnal en sus conversaciones; sus miradas decían lo contrario. Así la literatura comenzó a aparecérseme como el único universo verdadero, donde la hipocresía era desnuda y el amor era puro goce...” (Barrandéguy, 2002: 37)

Emma Barrandéguy fue una escritora de los márgenes y además una adelantada en su época; la década del '50 no estaba preparada para recibir esa historia. Como rescata María Moreno (2002: 11): “Escrita mucho antes de que se teorizara sobre las minorías sexuales, *Habitaciones* puede leerse como algo que está por delante de ellas, en un horizonte más radical”. También Balderston y Quiroga (2005: 47/48) le dedican varios párrafos a la novela y la incluyen, efectivamente, en la tradición queer dentro de la literatura latinoamericana. Las lecturas feministas de Emma se hacen evidentes en esa novela: “En la lectura de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir y en los tomos de sus autobiografías, Emma Barrandéguy recibió la

marca que la enfrentaría a esa palabra que el cuerpo rescató de la política, libertad” (Moreno, 2002: 10)

El movimiento queer reivindica el fin de la represión sexual que el poder patriarcal ejerce sobre nuestros cuerpos, el juego con las fronteras del género, la liberación del deseo de las constricciones morales. Pasa a ser un movimiento teórico crítico y de intervención cultural. En esa perspectiva teórico crítica se inscriben textos literarios que contribuyen a romper con las formas de la tradición normativa. A la literatura que se encarga del tratamiento temático de la sexualidad fuera de la perspectiva hetero, de las disidencias sexuales y la deconstrucción de las identidades se la denomina queer. Su tema es lo raro, “anómalo”, las sexualidades periféricas que se alejan del círculo imaginario de lo normal y que proclaman su derecho de existencia. La literatura queer es una postura radicalizada puesto que se opone al concepto de identidad sexual, a la univocidad y a ocupar el lugar de lo diferente, lo subalterno discursivo. En este sentido el campo del texto literario se convierte en un lugar de tensiones y deseos en el cual el eros no se objetiviza ni se nomina con la regularidad de la norma, es decir, no hay identidades fijas. En este sentido es necesario establecer, aunque a veces en los textos los límites sean imprecisos, una diferencia entre literatura erótica queer y literatura gay. Esta última tiene un propósito de reconocimiento, de lucha por la igualdad y la inclusión a partir de estrategias de visibilización de lo homosexual. Lo cual acarrea la contrapartida de estabilizar sentidos, reproducir estereotipos sociales y estructuras de poder, puesto que se sigue discutiendo respecto de una “identidad diferente”. De hecho, algo que parece tan fácil de confirmar en el espacio de la religión, por ejemplo, se complica un poco en lo referente a la sexualidad; vamos por la vida pidiendo credenciales de identidad sexual al otro, ¿necesariamente hacen a la persona? La subjetividad tiene mucho que ver con la construcción sexual, sin embargo no implica ello ponerle nombre a la “orientación sexual”.

En definitiva, se denomina literatura queer al corpus de textos literarios que instauran una pluralidad y una posibilidad de interpretación que desafía las reglas heterosexistas y machistas, y se opone a la reproducción de valores



que jerarquizan las cuestiones de género, clases, cultura, etc. Ahora bien, lo queer no es un proceso emergente de Latinoamérica sino de Estados Unidos, sin embargo autores literarios como Nestor Perlongher, Reinaldo Arenas, Manuel Puig y Pedro Lemebel (unos años después) son precursores en instalar la temática de los cuerpos disidentes en la ficción literaria. Se rebelan contra las imposturas homosexuales de occidente y proponen tácticas de lo queer latinoamericano. Sus producciones artísticas literarias confrontan con los análisis teóricos sobre la disidencia realizados en universidades de afuera, estudios que ignoran los cuerpos en las periferias de las periferias –porque no olvidemos nunca que cualquier cuestión vinculada al género, las sexualidades y los cuerpos en general está atravesada por la clase: lo dice Pedro Lemebel en su Manifiesto: “Pero no me hable del proletariado / Porque ser pobre y maricón es peor”–, no es lo mismo ser mujer de Barrio Norte que ser mujer en el conurbano y no es lo mismo ser traba, trabajadora sexual y pobre que ser travesti, con nueva identidad de género y salir en la tele como perfecta madre y esposa de familia.

#### IV.3.4. Veiravé y el campo cultural chaqueño

Vivo en el Chaco en la ciudad de Resistencia  
y conozco  
el quebracho, el algodonal y el viento norte  
en las siestas del verano...

Veiravé, “Poema con color local”

Veiravé se fue de Gualeguay a mediados de la década del '50, tras una breve estadía en Buenos Aires decide instalarse en Resistencia, Chaco, territorio que apenas unos años atrás había sido formalmente organizado como provincia. Fue así como un escritor novato se convirtió en artífice del campo literario chaqueño, en la década del '60, en momentos en que a nivel nacional emergían las neo vanguardias. Le dio forma a través de la escritura

crítica y la búsqueda de una tradición, y le otorgó contenido a través de su propia escritura poética, innovadora y al margen de las modas estéticas canónicas en el gran campo de la literatura nacional, de allí que lo mencionen como ejemplo de la antipoesía (Calabrese, 2002: 142/143). En su estética se conjugan los paisajes, la oralidad, los juegos del lenguaje con la sutil alusión a los clásicos griegos. La influencia de Juanele resuena en los poemas iniciales de Veiravé, las alusiones al paisaje y los campos semánticos tejidos de otoño y ángeles, son el eco de las lecturas adolescentes heredadas de su Gualeguay natal. Pero el joven poeta logró un tono propio y hacia 1970 su poesía era más parte de una vertiente latinoamericana, deudora de Ernesto Cardenal y Nicanor Parra que del simbolismo orticiano:

Veiravé se resiste a utilizar cualquier tipo de artilugio creativo, pero lo que es curioso es que posicionándose fuera de cualquier experimentación poética va hacia la búsqueda de un lenguaje poético que demanda una concreción para poder explicar lo contemporáneo, el cuadro, la película, el museo, el afiche publicitario, el ojo de su amiga muerta. (Rosa, 2013a: 6)

En la poesía de Veiravé pueden diferenciarse dos etapas con algunos rasgos comunes. La primera etapa está impregnada del paisaje gualeño y de la herencia orticiano, predomina la evocación y un neorromanticismo evidente. Un fragmento de “Los paraísos del cementerio de Gualeguay” (1959) es una muestra:

Desde la infancia llevamos los días  
como burbujas de inmensas llanuras,  
de infinitos sueños, hasta que la infinitud  
se abre, dentro nuestro.  
Desde el nacimiento, desde los vientres germinados  
esparcimos las semillas hinchidas y fragantes,  
y el no morir del todo está en nosotros  
como un grito, o el destello de un hambre insatisfecha  
hasta el amor, como estos árboles eternos  
que contemplan el suave descenso de las estaciones  
sobre el canto de sus flores celestes,

caídas entre las tumbas  
y vueltas al vientre de la tierra creadora  
y del Dios

Ya en la segunda etapa, a partir de 1970 aparece otro paisaje, el de Resistencia, al que le agrega variados registros y alusiones culturales y tecnológicas (cfr. Calabrese: 2002: 141/165). He aquí un fragmento de “Poema levemente descriptivo” (1973):

aprendamos a leernos en la sequedad de  
esta geografía  
en donde permanecemos  
hasta alcanzar cierto grado de locura  
los informes meteorológicos anuncian grandes  
lluvias  
en el Chaco  
pero las tribus nos arrojan sus granos de arena  
sobre los ojos  
ni alegres ni tristes estamos en el claustro  
codiciando el desperfecto de la máquina solar  
sentado en  
el calor.

Rosa plantea que la de Veiravé es una literatura de los bordes (2013a:1), pues a pesar de su gran aporte a la lengua poética no forma parte de los círculos intelectuales de congresos y del mercado editorial. Agrega respecto de su obra:

Establece una lucha cuerpo a cuerpo entre una cosmovisión antropológica tensionada por lo latinoamericano y lo universal en aquellos años 70, y por otro lado tensionaba el material lingüístico con el que trabajaba, una fuerte búsqueda de que sus poemas se convirtieran en aparatos visuales, en máquinas de mostrar. (Ibídem: 3)

#### IV.3.5. Amaro Villanueva, su militancia comunista y el criollismo literario

Amaro Villanueva es un escritor progresista  
porque busca imaginar una sociedad más justa.

Habla de la democracia y se lanza a pensar  
en cómo será el mundo después de la  
guerra mundial. Solo una persona culta  
y consciente como él puede cuestionar  
las formulas del momento y permitirse  
pensar más allá.

Riani, “Ética y estética del gran cronista que se llamó Amaro Villanueva”

Amaro Villanueva se radicó en Paraná en 1927, tras un breve paso por Rosario donde trabajó como empleado de Vialidad. En la capital provincial continuó con su trabajo en el ente nacional al tiempo que empezó a dar clases y a desempeñarse como secretario de redacción del diario *Crónica*, de esta ciudad, dirigido por Aníbal S. Vásquez. Sus primeros sonetos son publicados en la revista *Nosotros* y por los años '30 comenzó a escribir, con un seudónimo, la página “Versos gauchipolíticos” en El Diario de Paraná. Su participación en el ámbito cultural fue incesante a la par que crecía su militancia política: participó de la fundación de la Asociación de Gente de Arte “Vértice”, agrupación que promovió una intensa actividad cultural en distintas expresiones artísticas, dirigió la página literaria de *El Diario* de Paraná, desde donde le otorgó protagonismo a los escritores de la región, y fundó la Revista *Comarca*, en el año 1937, una publicación con noticias de orden político dispar: por un lado, pensadores de izquierda, incluso anarquistas y, por otro, los nacionalistas aristocráticos, de fuerte tendencia racista, en el medio los grupos adeptos a Irigoyen. Rosa agrega, respecto de la revista y de las actividades impulsadas por Villanueva:

La marca de la nueva cultura mediática está presente. De hecho la revista releva la actividad de los tres cines de la ciudad de esos años –Mayo-Select-Ideal– que cambiaban cuatro películas por semana. Sine qua non

firma las columnas en que “se queja del retraso que traen los noticiarios que tienen numerosos y atentos espectadores” y en la revista se transcribía o contaba el noticiario cinematográfico.

Paraná asiste con esta revista a una sátira de costumbres provincianas, la ironía de la erótica antigua, a la promoción de una nueva cultura tecnológica y de masas. La ciudad ya había tenido durante los años de la Confederación registros de lo nuevo, pero no del cosmopolitismo. Tenía ciertas viejas rutinas artificiales de urbanidad, y cierto orden social panteísta que sostendría una revista como Comarca, una peña como Vértice (...) (Rosa, 2008: 221)

Por esta época (1947) Juan L. le dedicó un poema a su coterráneo y amigo, lo titula “Para Amaro Villanueva, Inclinado sobre la guitarra, solo” y describe tanto su proximidad a la militancia como a su estilo literario:

En la pieza anochecida las gotas dulces, tenues.  
Te encuentro con tu canto, amigo, perdón.  
El canto que te devuelve a ti y a la vez te une  
a ese otro canto que ahora no se oye pero que palpita por ahí  
hasta que pueda acordarse y florecer como una enredadera múltiple  
de todos los silencios plenos y felices  
o simplemente deseoso de medirse o llamarse.

Cierto que el canto ahora es de dolor o de nostalgia o de lucha... (Ortiz, 1996: 357).

Sus textos ya desde mediados de los '50 evidenciaban el giro al criollismo, así lo reflejan también las cartas a César Tiempo por la misma época. En los '60 partió hacia Buenos Aires y allá no fue menor su compromiso con la cultura, entre otras cosas fundó la Academia Porteña del Lunfardo.

Villanueva mantuvo un enorme compromiso con el Partido Comunista (PC), se afilió al mismo, aunque tenía fuertes divergencias con la historia oficial del PC, que nunca se hicieron públicas. En 1951 se presentó como candidato a gobernador de Entre Ríos por el Partido comunista. Aricó (1988) lo incluye

en su libro sobre el análisis de las izquierdas en América Latina, rescata del escritor gualeño su discurso y práctica en favor del federalismo y destaca “las profundas diferencias que tenía “con una visión de la historia nacional que despreciaba tradiciones que un modelo civilizatorio no popular pretendió extirpar aun con la violencia estatal”, (ibídem: 183). Plantea que Villanueva le otorga un lugar central a debates que la sociedad argentina niega y a la negación de problemas fundamentales, como el del federalismo que se encuentra en el fondo de todos los demás problemas (ibídem: 185). En la definición que Aricó hace del escritor, lo sitúa en las márgenes de cualquier sistema cultural: “un caso emblemático de esa marginalidad o ‘falta de éxito’ (...)de una franja de intelectuales democráticos y socialistas más bien excéntricos a una forma determinada de organización de la cultura” (Ibídem: 187).

#### IV.3.6. Cachete González y el realismo social en el arte

Se trata de una sensibilidad cuya exacerbación  
bordea peligrosas fronteras. Diríase que González  
se asoma al abismo y que sale airoso donde de  
otros difícilmente hubiesen podido escapar de los resultados del vértigo. (...).

Rafael Squirru, *Arte de América. 25 años de crítica*

En 1957 Cachete González era un pintor reconocido por su expresionismo de fuerte contenido social, ese año obtiene la máxima distinción en el Salón Mar del Plata, en la década del '60 se suceden varios viajes a Europa, generalmente becado por el gobierno. En 1971 ganó el gran premio Fondo Nacional de las Artes. Su realismo social quedó plasmado en diversas publicaciones y libros: una edición de *El mate* (junto a pintores como Policastro, Castagnino, Berni), *El barón rampante* de Ítalo Calvino, *Hombre al margen* de Marco Denevi, el *Martín Fierro* de Hernández, *Tucumán al paso* de Enrique Wernicke, *Sinfonía de la llanura* de Hamlet Lima Quintana,

entre otros. Los críticos coinciden en que el gran momento de Cachete González fue la ilustración del *Martín Fierro*, haciéndolo parte de una memorable edición que lo puso a la par de los más importantes creadores que abordaron el tema. Noé, en la inauguración de la muestra homenaje al pintor de Gualeguay, en el año 2012, expresó que esa ilustración “a diferencia de las de Castagnino o Bellocq, no enfocó el texto desde una perspectiva épica, si no desde la especificación de la injusticia y el desgarrado dolor del gaucho arrojado a la marginalidad, a un entorno que lo envilece y lo obliga a acciones deleznales”<sup>83</sup>.

En un libro de año 2012, Vázquez, un investigador concordiense, se ocupa de analizar la obra de Roberto González y enfatiza su estética original y su relevancia dentro del arte nacional, donde, sin embargo, no obtuvo el reconocimiento por su obra:

Fue en los setenta uno de los plásticos más prestigiosos del país, pero los códigos para instalarse le eran ajenos. Se convirtió en un marginal, en un marginal admirado por sus pares, por críticos y galeristas que juntaron su obra (González produjo más de 7000 dibujos y pinturas). Como Berni, Gómez Cornet, Policastro y hasta el brasileño Cândido Portinari, González se internó en una imagen de la pobreza, pero no sólo de la pobreza de su provincia, dibujó sin límites ni concesiones la pobreza en su más amplio significado.

No generó una escuela ni dejó discípulos en generaciones posteriores, pero eso no invalida su notable aporte a la pintura y al dibujo, entre las décadas del '60 y el 80. Tal como afirma Chiérico:

Porque ante todo y por sobre todo, el contenido de la obra de González es, hace falta repetirlo, el del amor, el de la fraternidad, el de la ternura viril, el de la comprensión humana en su más entregada acepción. Es decir, que en el exacto momento en que su imaginería, que ahora ha conquistado el más decidido y pleno territorio del color —el más gozoso acaso— se acerca con mayor decisión a las fórmulas agresivas usadas para la pelea, para la

---

<sup>83</sup>Citado por Eduardo Lois en su blog *Anécdotas de churrasquero*, 7 de septiembre de 2014.

denuncia, es cuando, sin renunciar a una ni a otra, penetra y trasmite una corriente tan intensa de humanidad. (...). (Chiérico, 1969: 8)

En la investigación y desarrollo realizado a lo largo de esta tesis es observable la disputa entre los creadores gualeños analizados y el sector conservador que había fundado las diferentes instituciones culturales de la ciudad. Esto hace que el vínculo con Buenos Aires sea una vía de escape para los artistas, lo cual disuelve la dicotomía centro-periferia: no solo muchos de ellos migraron a Buenos Aires sin perder el contacto con Gualeguay, sino que también, en Gualeguay, fueron un centro convocante para los intelectuales porteños o extranjeros. Si bien el centro es Buenos Aires por su indudable poder económico, político y cultural, Gualeguay pudo ser un polo de cultura importante, no solamente porque artistas del centro fueron a esa ciudad, sino porque artistas de esa ciudad, hoy, son vistos como relevantes en la literatura y la pintura argentina: Ortiz es un caso pero también Quiroz o González.

#### IV. Una mirada sobre la Gualeguay actual

Y otra vez el hambre. Otra vez el hambre,  
y es como decir: otra vez la mañana, el atardecer,  
el mediodía. Otra vez la primavera.

Manauta, *Las tierras blancas*

Es otro siglo y en Gualeguay el paso de los años trajo aparejado el olvido. De los creadores visualizados en la presente tesis, la mayoría retornaba a su ciudad natal, unos más asiduamente que otros, pero solo dos volvieron para quedarse: Antonio Castro en sus últimos años, ya muy enfermo, falleció al poco tiempo, y Emma Barrandéguy quien retornó a Gualeguay en 1976 – luego de varias décadas en Buenos Aires– y desarrolló una intensa actividad



periodística, además de seguir escribiendo poesía, hasta 2006, año de su fallecimiento. Por ella podemos hacernos una idea de lo que circuló en la Gualeguay de los últimos años del siglo XX; Emma se encargó de hacer visibles a sus coterráneos a través de la página de *El Debate Pregón*, así como también de acercarles a los ciudadanos gualeños información sobre escritores, libros y acontecimientos del ámbito nacional e internacional. De más está decir que Emma enalteció las páginas del diario local, al tiempo que actuó como referente para las nuevas generaciones locales que se encontraron con un vacío dejado por la diáspora de artistas en la década del '40. En una nota escrita el 10 de julio de 2005 en el diario local, Barrandéguy destaca la creación de un espacio de arte en la ciudad, denominado “La Candela”, y sintetiza en pocos párrafos la situación de la Gualeguay actual:

¿Cuánto tiempo esperó Gualeguay? ¿Cuántos jóvenes tuvieron que irse? ¿Podremos algún día saber lo que perdimos? Muchachos músicos, pintores, etc., ¿dónde tenían algún lugar para reunirse si no era un boliche de extramuros? Tuvimos que esperar dar vuelta la página del siglo XX para ver nacer en nuestra ciudad y desde su gente un refugio para el arte y la cultura populares. Allí se ensaya hacerlo en el presente y para el futuro, sin olvidar a nuestros grandes artistas, pero con la firme intención de que surjan nuevos escritores, pintores, músicos. Que sean los testigos y generadores de este tiempo, involucrados en esta realidad sin anclarse en el pasado. (Barrandéguy, 2016: 235)

Una vez que partieron de Gualeguay la mayoría de los artistas, aun los más jóvenes como Veiravé, Castro y González, la escena quedó despojada del movimiento y dinamismo evidenciado en décadas anteriores. Entre los años '60 y '70 lo que surgió fue, sobre todo una escena musical, más asociada al under, sin tener la fuerza de los creadores de principios de siglo en lo que hizo a los modos de vinculación que aquellos tuvieron con el campo porteño. Cuando Emma retorna a su ciudad natal comienza a escribir en *El Debate*, un diario ya convertido en un periódico de provincia, sin las aspiraciones de miradas más internacionales que convivían en sus páginas: de publicar poemas de eximios autores argentinos o europeos o páginas dedicadas a Máximo Gorki, se pasó a publicar “poemas de eximios vecinos”. En cierto

modo, lo que escribe Emma en las crónicas del diario es desde la tranquilidad provinciana, comarcana; lo suyo es una táctica centrada en rememorar nombres y visibilizar otros recién llegados a la escena del arte, sin embargo no “levanta tierra” con sus escritos, pues no habla de las internas con los grupos sociales y económicos dominantes en el momento, que no se diferencian demasiado de lo ocurrido entre el ‘20 y el ‘40: hegemonizan la escena los poderes políticos y económicos y la disputa, nuevamente, más que estética pasa a ser ideológica, sumido el país, además, en sucesivas dictaduras militares.

Juan Martín Caraballo, es músico, docente y director de la Escuela de Música “Isidro Maiztegui” de Gualeguay; él relata la constitución de nuevas escenas ligadas al arte –música y pintura, sobre todo– que están configurándose en la ciudad, en los últimos años y, según su decir, son herederas de la movida artística de los ‘60 y ‘70.<sup>84</sup> Menciona muy especialmente a Ricardo “Cary” Pico, quien fue director de la Escuela de Música desde 2008 a 2011, período en el que le dieron el nombre actual en memoria de un músico ignorado hasta entonces en Gualeguay, se creó una Orquesta propia de la Escuela. Según palabras de Caraballo, la gestión de Pico rompió con el espíritu conservador que tenía la institución pero continúa manteniendo la excelencia propia de los conservatorios de las viejas épocas.<sup>85</sup>

Cuando se le consulta a Caraballo por la actual escena cultural gualeya<sup>86</sup> nos habla de los espacios independientes que se generan desde los propios

---

<sup>84</sup>A Caraballo se le realizó una entrevista en diciembre de 2016, en la misma nos habló de la figura de Maiztegui (mencionado en el capítulo III de la tesis), de los inicios de la Escuela de Música, de las dificultades que supuso y supone hacer arte en una sociedad conservadora. Nos brindó muchos datos respecto de los vínculos que Juan L. logró construir con generaciones posteriores de artistas, aun cuando ya no vivía en Gualeguay, tales como Ricardo Pico, Rebolledo, entre otros.

<sup>85</sup>En la actualidad la Escuela de Música “Isidro Maiztegui” cuenta con un Ensamble de música folclórica con compositores gualeños, una Banda de música infantil, un Coro propio y Formaciones alternativas de dúo y trío. Su política cultural es llegar al público, difundir lo que se hace en ese espacio, no dejarlo puertas adentro.

<sup>86</sup>Para el visitante que llega a Gualeguay la Secretaría de cultura ofrece el siguiente Circuito Cultural, casi todos espacios construidos en la época a la que remite la tesis. Sin embargo, las visitas no dan cuenta del enorme patrimonio inmaterial que significó la emergencia de tantos creadores –poetas, pintores y músicos–:

músicos pues no existe decisión política de generar ámbitos de difusión de las producciones locales. Por ejemplo menciona a la Cooperativa de artistas “Coparte”, organizada en 2012 por músicos, artistas plásticos, artesanos, gente ligada a la danza, que conforman circuitos independientes y de resistencia cultural. Este panorama se da a pesar de que en el año 2012 la Cámara Alta de la provincia dio sanción a una Ley que declara a Gualeguay Capital provincial de la Cultura. En los fundamentos de la norma se destacó que allí nacieron o vivieron reconocidos poetas, escritores, periodistas, músicos, actores y pintores, como Juan L. Ortiz, Carlos Mastronardi, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Juan Bautista Ambrosetti y Amaro Villanueva, entre otros. Esa ley no tiene su correlato en la práctica con una política que incentive y efectivice proyectos culturales.

Dentro de la camada de artistas que producen en la Gualeguay actual pueden mencionarse, entre otros, a Julio Saldaña dibujante, –artesano en cuero y muralista–, al artista plástico Derlis Maddonni, Ricardo Pico –compositor y músico–, Julio Faggiano –compositor y guitarrista–, bandas de jóvenes músicos que intentan ser alternativa a la propuesta de los medios masivos, y también grandes luthiers, parte de la Escuela guitarrística gualeya, que cuenta con una tradición de más de cien años. Todos ellos pugnan por hallar espacios para mostrar su arte, y en algo se parecen a aquellos creadores de las primeras décadas del siglo XX: se alejan de la cultura oficial o la cultura oficial los expulsa al no darles espacios, becas ni premios a su labor; razón por la que crean lazos de autogestión –tretas del débil– para sobrevivir haciendo lo que sienten y saben: arte. También, como

---

-Museo Histórico Regional “Juan B. Ambrossetti” fundado en 1949.

- Casa de la Cultura - Museo Quirós: inaugurado el 22 de noviembre de 2008, en el solar que fuera la casa de Cesáreo Bernaldo de Quirós.

- Teatro Italia: en el año 1868 se crea la Societa Italia de Socorros Mutuos y el Teatro Italia tiene su origen en el año 1902 lo que la hace la Sala más antigua de la Provincia.

- Museo Matt Lamb y Espacios de Gualeguay, asociación civil sin fines de lucro fundada en el año 2000, con el fin de promover la difusión cultural, artística, tecnológica y científica.

- Biblioteca Popular: fundada el 5 de Septiembre de 1892, declarada de 1º categoría en 1953 y en 1977 se le impone el nombre del escritor local “Carlos Mastronardi”, así mismo en 1991 la Sociedad de Fomento Educacional pasa a llamarse “Dr. Antonio Medina”.

- Club Social: construido en el año 1909, tiene una arquitectura con influencia francesa, es el único edificio diseñado para ser un club social. Cuenta con obras de arte como “La Gitanilla” y “Hombres de Lazo” de Cesáreo B. de Quirós, también de Antonio Castro, Roberto González, Derlis Maddoni, Asef Bichilani, Raúl Gastaldi entre otros.

destacó Caraballo en la entrevista, “comunicar el arte para hacerlo conocido y que no quede solo en una producción estética”; que Gualeguay no sea solo un paisaje mítico de poetas, pintores y músicos sino que vuelvan a florecer escenas con nuevos artistas y nuevas producciones.

## Conclusión

Fuimos pocos, vencidos, expulsados, apenas diez líneas  
en la historia lugareña, tal vez ninguna, pero es lindo ver  
que siempre nos da la mano un obstinado en ir en contra,  
en remontar el río, en remar hacia arriba, algún marginado  
“que no sirve para nada” como dicen los demás, pero que  
para mí, para Ud., para algún otro que vendrá, tiene los ojos abiertos,  
mira por arriba de las tapias, a lo lejos, siempre más lejos,  
o también cerquita, hacia dentro de sí, hacia lo profundo,  
que es lo más valioso

Barrandéguy, *Crónica de medio siglo*

A lo largo de la tesis se ha sostenido la existencia de un campo cultural en la Guleguay de las primeras décadas del siglo XX, con sus escenas y creadores que le dieron vida. El recorrido teórico realizado comprende un campo transdisciplinar, ejercicio propio de los estudios culturales, que permite aproximarse al objeto desde diferentes miradas. Los conceptos más relevantes que articulan el trabajo realizado son los de: campo cultural-intelectual, habitus, capital simbólico, escenas culturales, creadores, prácticas, circulación y recepción; articulados en una recursividad que da cuenta del entramado propio de un campo de fuerzas.

El relato y análisis de la configuración de ese campo cultural puso énfasis en tres aspectos del contexto que consideramos relevantes para la emergencia y consolidación del mismo:

- Las inmigraciones vascas e italianas y su posterior conformación de identidades vinculadas a lo artístico-cultural en la ciudad que los cobijó.
- La relevancia de Puerto Ruíz en el plano económico local y nacional.
- La consolidación de una oligarquía ganadera local.

Entendemos que en las primeras décadas del siglo XX a la sociedad gualeya la articulaba un conjunto de relaciones familiares, políticas y culturales que hizo posible la configuración de un campo cultural, así como la organización de las preocupaciones centrales de sus artistas e intelectuales. En una entrevista le preguntaron a Manauta ¿qué particularidad tiene Gualeguay para haber parido tanta cantidad de buenos artistas?, el escritor, riéndose, respondió que “eso se preguntaban todos”. Y agregó: “Una vez, Emma Barrandeguy me dijo que se debía a que había muchos estancieros en Gualeguay y entonces tenían más tiempo de ocio... Pero los estancieros no escribieron ni pintaron, ganaron guita. Ninguno de nosotros fue estanciero. Tal vez Emma lo dijo por contraste, ni ella había logrado descubrir el misterio de por qué tanta gente dedicada al arte haya nacido en Gualeguay”<sup>87</sup>. Aun cuando Manauta descrea de la tesis de Emma, ésta no estaba tan errada pues la presencia de esos estancieros con plata colaboró en la constitución de ciertos espacios por los cuales circulaba cultura, artistas nacionales e internacionales, y generó una recepción favorable a las diversas producciones culturales. La formación cultural, intelectual, artística de los creadores gualeños tiene su raíz en ello, justamente.

Los creadores e intelectuales de Gualeguay resultaron mediadores de experiencias culturales geográficamente situadas que ponen en tensión la idea de un centro y una periferia y los alcances de lo que se entiende por regional, ya no como “color local”, sino como posibilidad de apertura y amplitud de criterios estéticos. Si algo caracteriza al período en cuestión es que en la ciudad se produjo una redefinición de las esferas de sociabilidad, de los ritmos urbanos que parecieron, por fin, ingresar en la modernidad, y de los debates en torno a temas de orden político, cultural y artístico; instalando una atmósfera de camaradería que rompe con el verticalismo y alivia las durezas sociales (Cfr. Rosa, 2008: 223). Poetas, artistas plásticos, músicos, periodistas e intelectuales en general, construyen una singularidad nacida de una posición a la vez marginal respecto de un centro fuerte como es el porteño pero con la mirada atenta a lo que allí ocurre y

---

<sup>87</sup>Entrevista realizada por Fabián Reato, para *El Diario*, 20 de mayo de 2012.

pudiendo cimentar vínculos que enriquecen sus propias escenas culturales; no copiando las estéticas imperantes en el centro sino que resuelven ir a contrapelo de ellas; “reclamando para sí la autonomía de sus productos respecto del Estado; aunque algunos tenían trabajos estatales, el reconocimiento de sus producciones no estaba dado por estos. En la Biblioteca, por ejemplo, Mastronardi y Ortiz trabajaban ad honorem, (Rosa, 2008:199). Dicho de otro modo, las condiciones de producción, circulación y recepción que enfrentan los creadores gualeños, los hace encierto modo periféricos y subsidiarios de una metrópoli, pero al mismo tiempo abiertos a la inscripción en una cultura universal. En el mismo sentido podemos decir que la diáspora de los creadores gualeños colaboró en la conformación de nuevos artistas y estéticas: lo que queda de la escena gualeña no son sus influencias de origen sino la fuerza y el impacto que los poetas y pintores emergentes de allí tuvieron en las nuevas generaciones de creadores.

Ese panorama, sostenido por un proyecto político radical liberal y por una burguesía local que actuaba de mecenas –involuntariamente– de espacios culturales, no tuvo una permanencia extensa; por el contrario, y como fue esbozado en el último capítulo de la tesis, la crisis del '30 y los sucesivos gobiernos de facto dieron por tierra con cualquier posibilidad de incentivo a la cultura, antes bien, el ambiente de por sí conservador de la ciudad de provincia se volvió asfixiante para los creadores quienes se fueron dispersando en nuevos rumbos:

Así llegamos al treinta. Los años anteriores habían sido testigos de todo eso. Nuestra pequeña clase media vivía en una atmósfera de libertades. Se veía en los diarios. Las notas y titulares políticos de aquel entonces atraerían hoy una rígida censura. (...) el país vivía en la normalidad y en un sueño del que nadie deseaba despertar. Todo esto había concluido aquella primavera del 30 y Cuño, el profesor de Cívica, se afanaba por meternos en la cabeza que la Ley Marcial regía en todo el territorio, que el asunto era serio y que no era para que los varones anduvieran loqueando por ahí. (Barrandéguy, 2002: 26)

Claramente las disputas ocurridas en el campo cultural analizado fueron político-ideológicas, antes que estéticas, no obstante la oposición a lo “viejo”, que muchas veces menciona Mastronardi, es también a las viejas estéticas impulsadas por escritores de color local. Aunque extensa la cita, bien vale la pena como síntesis de varias cuestiones remarcadas en la tesis: el intercambio entre los artistas de Gualeguay y Buenos Aires, las ideas de izquierda, el sesgo conservador de la ciudad de provincia, las disputas con el poder local de estos creadores que pugnaban por salirse de los cánones hegemónicos; la cita es de una carta de Mastronardi a Cesar Tiempo, del año 1935:

A propósito de visitas gratas, debo decirle que en la pasada semana lo tuvimos a R. G. Tuñón, quien nos habló sobre la nueva España y sobre el Congreso de Escritores celebrado en Paris el año pasado. La apasionada palabra de Raúl, y su entusiasmo revolucionario en especial, motivaron algunas protestas tilingas. Beracocha (padre) bruloteó a la Comisión de Fomento, integrada por un hijo suyo, que Ud. conoce, por Ortiz y por mí, entre otros. Yo, que no soy comunista, escuché a Raúl sin remilgos y con agrado esencial. No practico su literatura (pragmática y nada gratuita) pero reconozco en su tono el tono de nuestro tiempo, tan apetente de graves mensajes como de majestuosas profecías. Advierto un cambio fundamental en la manera de ser de R. G. T. Lo encuentro más aplomado y maduro, más adicto a la entonación nostálgica que al libre juego verbal de sus años de café, cuando oscilaba entre Oyhanarte y la cocaína. En suma, puedo afirmar que en Gualeguay –ya a la vuelta de muchos años– he conocido otro R. G. T. Me alegró ese descubrimiento. Por lo visto, nuestra generación ya concentra recuerdos, ya posee un acervo de tiempo sentido. Con respecto a la página literaria de *Justicia* que dirige la tímida y granulosa Emma Barrandeguy, le diré que, en mi concepto, puede usted colaborar sin que los manes de la Casa del Pueblo le descarguen sus fuegos punitivos. Bromas aparte, y desconociendo sus puntos de vista políticos, le diré que dicha página no compromete la libertad de su presunto credo, no obstante tratarse de una página donde lo rojo se disimula malamente. Quiero decir que una publicación de esa índole, en Provincias, nunca asume un carácter netamente combativo y polémico,



sino que, por lo general, se demora en lo expositivo y en cierta liviana didascalia de contornos románticos. Esa hoja de Justicia, tan tímida como su directora, combate de conjunto, la moral burguesa, la himenolatría y el latifundio [...] Por lo demás, el comunismo, por estos pagos, no pasa de una corazonada que aún no asume formas concretas. El ambiente hostil y la excesiva fiscalización propia de las colectividades pequeñas traban su acción. Además, falta capacidad de sacrificio y no existe ese desprendimiento heroico y total que las posiciones ideológicas extremas suelen reclamar. Excepción hecha de Ortiz –cuya fácil y natural adecuación a todas las formas de la santidad no me cansaré de alabar– no existen fervores totales dentro del bermejo movimiento local. No dudo de la sinceridad de los demás, pero sospecho no poseen fortaleza moral, vale decir, vocación para el sacrificio.<sup>88</sup>

A Gualeguayno solo le ocurrió la partida de intelectuales y artistas sino el decaimiento absoluto del ámbito floreciente de la cultura plural y abierta que se había evidenciado. En la pulseada entre sectores conservadores –la Iglesia incluida– y los intelectuales, claramente los primeros ganaron la partida. “La negación de las estéticas que vuelven a pensar lo local en diálogo con textos de otras culturas y que disrumpen en las tradicionales enciclopedias” (Rosa, 2008:207), se vuelven una práctica central de la comarca gualeya. La autonomía y el posicionamiento que las manifestaciones culturales producidas en Gualeguay habían tenido entre la década del '20 y mediada la década del '30, sufrieron fuertes embates internos de parte de sectores tradicionales sostenidos en el poder político, económico y en la religión católica como estandarte de buena moral.

A la pregunta sobre “¿por qué Gualeguay?” que intentamos responder en el desarrollo de la tesis le cabe, ahora, una posterior: cómo es que la ciudad parece haber borrado no solo de su memoria sino de sus prácticas de producción y consumo esas escenas y esos creadores y no quede de ellos más que sus nombres y de algunos una lápida en el cementerio local. No

---

<sup>88</sup>La carta se encuentra en el Archivo Cesar Tiempo de la Biblioteca nacional y es citada por Agustín Alzari en su texto *La internacional entrerriana*, publicado en 2014.

son solo nuevos tiempos, es una ciudad y una sociedad completamente diferente a la que nos ocupó en la investigación. Dice Calvino:

(...) a veces ciudades diferentes se suceden sobre el mismo suelo y bajo el mismo nombre, nacen y mueren sin haberse conocido, incomunicables entre sí. En ocasiones hasta los nombres de los habitantes permanecen iguales, y el acento de las voces, e incluso las facciones; pero los dioses que habitan bajo esos nombres y en esos lugares se han ido sin decir nada y en su sitio han anidado dioses extranjeros. (Calvino, 2007:8)

La trama de espacio y tiempo que fue la Gualeguay de las décadas del '20 y el '30 no puede repetirse, y hasta parece que permanece inhallable bajo el polvo de las hemerotecas. Será cuestión de que la historia comience a narrarse completa, no solo desde la mirada oficial y celebratoria que prefiere las placas y los monumentos al arte y a los artistas vivos. Porque “narrar historias siempre ha sido el arte de seguir contándolas, y este arte se pierde si yano hay capacidad de retenerlas” (Benjamin, 2008: 6). Narrar y sostener asíla red que permita la emergencia de nuevas historias y nuevos actores.

## **Bibliografía sobre el marco teórico**

AA.VV (1980). *La profesionalización de la crítica literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Abrams, Meyer H. (1962). *El espejo y la lámpara*. Buenos Aires: Nova.

Agüero, Ana Clarisa (2006). "Córdoba en el imaginario de lo nacional. La ciudad pensada por Domingo F. Sarmiento, Joaquín V. González y Juan Bialek-Massé", en *Prismas*, Revista de Historia intelectual, N° 10. Buenos Aires: UNQ.

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo (1980). *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: CEAL.

\_\_\_\_\_(1983). *Literatura y Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.

\_\_\_\_\_(1997). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.

Altamirano, Carlos (dir.) (2002). *Términos Críticos de la sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

Ansolabehere, Pablo (2012). "Itinerarios de la bohemia porteña (1880-1910)", en *Prismas* Revista de historia intelectual, N° 16, pp. 179-182. Buenos Aires.

Bajtín, Mijail (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

Balderston, Daniel y Quiroga, José (2005). *Sexualidades en disputa. Homosexualidades, literatura y medios de comunicación en América Latina*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Baranger, Denis (2008). "La recepción de Bourdieu en Argentina y en Brasil", en *V Jornadas de Sociología de la UNLP*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.

Barbero, Jesús M. (1987). *De los Medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Pili.

Barthes, Roland (1972). *Crítica y verdad*. México: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_(1985). *La aventura semiológica*. Buenos Aires: Paidós.

Beaulieu, Paula (2009). *Es por Amor. Las condiciones de creación, empleo y producción cultural en una ciudad excéntrica*. Córdoba: Ábaco Cultura Contemporánea.

Benjamin, Walter (2008). *El narrador*. Santiago de Chile: Metales pesados.

Bennet, Andy (2004). "Consolidating the music scenes perspective", *Poetics*, núm. 32, pp. 223-234. (Traducción personal)

Bernabé, Mónica (2006). *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*. Rosario: Beatriz Viterbo editora.

Bourdieu, Pierre (1989). "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios del método", en *Criterios*, La Habana, N° 25-28.

\_\_\_\_\_(1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.

\_\_\_\_\_(1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_(1999). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.

\_\_\_\_\_(2002) *Campo de poder-campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.

\_\_\_\_\_(2012). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bruno, Paula (2012). "Vida intelectual de la Argentina de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Un balance historiográfico", en *PolHis*, Año 5, N° 9.

Bürger, Peter (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

Butler, Judith (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.

Calvino, Ítalo (2007). *Las ciudades invisibles*. Barcelona: Siruela.

Capel, Horacio (1981). *Filosofía y ciencia en la geografía contemporánea*. Barcelona: Barcanova.

Casullo, Nicolás (2004). "Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema)", en Casullo, Nicolás (comp.) *El debate modernidad – posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica.

Cattaruzza, Alejandro (dir.) (2001). *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Nueva Historia de la Argentina, Tomo VII. Buenos Aires: Sudamericana.

Chartier, Roger (1966). *Escribir las prácticas*. Buenos Aires: Manantial.

Chicote, Gloria (edit.) (2014). *Redes intelectuales en América Latina. Los universos letrado y popular en la primera mitad del siglo XX*. Rosario: Prohistoria.

Coelho, Teixeira (1997). *Diccionario crítico de política cultural. Cultura e imaginário*. Sao Paulo: Editora Iluminuras Ltda.

Coira, María; Baltar, Rosaría; Hermida, Carola (comp.) (2012). *Escenas interrumpidas II*. Buenos Aires: Katatay

Dalmaroni, Miguel (2006). *Una república de las letras: Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*. Rosario: Beatriz Viterbo.

De Certeau, Michel (1993). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.

\_\_\_\_\_(1997). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1999). *Kafka. Para una literatura menor*. México: Era.

Derrida, Jacques (1994). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

Di Tella, Torcuato y otros (2008). *Diccionario de ciencias sociales y políticas*. Buenos Aires: Emecé.

Eco, Umberto (1976). *Tratado de semiótica general*. España: Lumen.

- Elías, Norbert (1989). *Sobre el tiempo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Escobar, Ticio (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción: FONDEC y CAV / Museo del Barro.
- Esteban, José (2007). "Introducción a la Bohemia", en *Dossiers Feministes*, 10, Castellón de la Plana. Págs. 13 – 21.
- Falcón, Ricardo (2000). "Introducción" y "Militantes, intelectuales e ideas políticas", en Ricardo Falcón (dir.) *Nueva Historia Argentina. Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Freud, Sigmund (1995<sup>a</sup>). "El creador literario y el fantaseo" en *Obras Completas*. Tomo IX. Buenos Aires: Amorrortu. Págs. 127 – 135.
- \_\_\_\_\_(1995b). "Psicología de las masas y análisis del yo", en *Obras Completas*. Tomo XVIII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fritzsche, Peter (2008). *Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García Canclini, Néstor (2005). "Definiciones en transición", en Daniel Mato, *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, CABA, pp. 69-81.
- \_\_\_\_\_(2008). *Lectores, espectadores e internautas*. Buenos Aires: Gedisa.
- Geertz, Clifford (1996). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gerbaudo, Analía (2009). "Corta, pero no mala: notas sobre literatura argentina", en *Boletim de Pesquisa*, Universidade de Santa Catarina.
- Gilman, Claudia (2006). "América Latina, ciudad, voz y letra", en *Prismas*, Revista de Historia intelectual, N° 10. Buenos Aires: UNQ.
- Giunta, Andrea (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- González, Horacio (comp.) (2000). *Historia crítica de la Sociología Argentina, los raros, los clásicos, los científicos, los discrepantes*. Buenos Aires: Colihue.

Gorelik, Adrián (2006). "Intelectuales y ciudad en América Latina", en *Prismas*, Revista de Historia intelectual, N° 10. Buenos Aires: UNQ.

Gramuglio, María Teresa (2013). *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.

Grossberg, Lawrence (2003). "Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?", en Stuart Hall y Paul du Gay (eds.), *Cuestiones de Identidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

Habermas, Jürgen (2004). "Modernidad: un proyecto incompleto", en Casullo, Nicolás (comp.) *El debate modernidad – posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica.

Jitrik, Noé (1998). *El mundo del ochenta*. Buenos Aires: Editores de América Latina.

\_\_\_\_\_(dir) (2002). *Historia crítica de la literatura argentina: El imperio realista* / Noé Jitrik y María Teresa Gramuglio. Buenos Aires: Emecé.

\_\_\_\_\_(2004). *Historia crítica de la literatura argentina: El oficio se afirma* / Noé Jitrik y Silvia Saíta. Buenos Aires: Emecé.

Landi, Oscar (1985). "Cultura y política en la transición a la democracia, en *Revista crítica y utopía* N° 10/11. Buenos Aires.

Le Goff, Jacques (2005). *Pensar la historia: Modernidad, presente y progreso*. Buenos Aires: Paidós.

Link, Daniel (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

Lotman, Yuri (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.

\_\_\_\_\_(1996). *La semiosfera I Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.

\_\_\_\_\_(1999). "El fenómeno del arte", en *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.

McKee Irwin, Robert y Cabrera, Marta (2010). "Estudios culturales en las Américas. La colaboración intelectual, imperativa para el futuro del Campo", en *Tabula Rasa*, Bogotá - Colombia, No.12: 203-207, enero-junio.

Marcuse, Herbert (1978). *Cultura y sociedad*. Buenos Aires. Sur.

Mato, Daniel (2002). Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. Buenos Aires: CLACSO.

\_\_\_\_\_(2005) "Des-fetichizar la "globalización": basta de reduccionismos, apologías y demonizaciones; mostrar la complejidad y las prácticas de los actores, en Daniel Mato. *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO. pp. 143-178.

Mignone, Aníbal (2013). "El sistema ferroviario en la república argentina", en Revista Geográfica Digital IGUNNE. Facultad de Humanidades. UNNE. Año 10. N°19. Enero-Junio. Resistencia, Chaco.

Moliner, María (2007). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.

Mongin, Olivier (2006). *La Condición Urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*. Buenos Aires: Paidós.

Moraña, Mabel (2003). "Estudios culturales, acción intelectual y recuperación de lo político", en Revista *Iberoamericana*, Vol. LXIX, Núm. 203, Abril-Junio 2003, 425-430, University of Pittsburgh.

Murger, Herni (2007). *Escenas de la vida bohemia*. Barcelona: Alba.

Noé, Luís Felipe (1965). *Antiestética*. Buenos Aires: Van Riel.

Ortiz, Renato (1994). *Mundialización y cultura*. Buenos Aires: Alianza.

Panesi, Jorge (2000). *Críticas*. Buenos Aires: Norma.

Panesi, Jorge, Alberto Giordano y María Celia Vázquez (1998). *Las operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Pessoa, Fernando (1928). "El provincianismo portugués", en *Illustrated News*, serie II, N ° 9 de Lisboa, agosto. Texto en portugués disponible en <https://translate.google.com.ar/translate?hl=es&sl=pt&u=http://arquivopessoa.net/textos/2978&prev=search>



- Piglia, Ricardo (2000). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Preciado, Beatriz (2012). "Teoría Queer: Notas para una política de lo anormal o contra-historia de la sexualidad", en Revista *Observaciones Filosóficas* – Nº 15 / 2012 – 2013.
- Prieto, Adolfo (1968a). "Subdesarrollo y regionalismo. La literatura regional" en *Literatura y subdesarrollo*. Rosario: Constanancio Vigil.
- \_\_\_\_\_(1968b). "Literatura regional", en *Diccionario básico de literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL.
- \_\_\_\_\_(1968c). (Selecc. y Prólogo). "El periódico Martín Fierro". *Colección Las Revistas I*. Buenos Aires: Galerna.
- \_\_\_\_\_(Coord.) (1980 – 1981) *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL. Tomos I, II, III, IV y V.
- Prieto, Martín (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Rama, Ángel (1985). *La crítica de la cultura en América Latina*. España: Fundación Ayacucho.
- \_\_\_\_\_(1985b). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- Ramos, Julio (1989). *Desencuentros de la Modernidad en América Latina. Literatura y Política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Richard, Nely(2002). "Un debate latinoamericano sobre práctica intelectual y discurso crítico", en *Revista Iberoamericana*, Nº 200: 897-906.
- \_\_\_\_\_(2004). Prólogo a *El arte fuera de sí*, Ticio Escobar. Asunción: FONDEC y CAV / Museo del Barro.
- \_\_\_\_\_(2010). (edit.) *En torno a los estudios culturales*. Santiago de Chile: Arcis y Clacso.
- Rivas, José (2008). "Márgenes del regionalismo", en *Cifra*, Nº3, Santiago del Estero: UNSE.

- Rivera, Jorge (1998). *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel.
- Romano Sued, Susana (2014). "El dilema de la traducción el viaje y la diáspora de la escritura", en *Transfer* Revista electrónica sobre estudios de traducción e interculturalidad IX: 1-2, Universidad de Barcelona, pp. 64-97.
- Romero, José Luis (1997). *Breve Historia de la Argentina*. Buenos Aires: Tierra firme.
- Rodríguez, Ileana (edit.) (2001). *Convergencia de tiempos. Estudios subalternos/ contextos latinoamericanos: estado, cultura, subalternidad*. Ámsterdam: Rodopi.
- Rojas, Ricardo (1960). *Historia de la Literatura Argentina, ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires: Kraft.
- Romero, Jorge Luis (1965). *Breve Historia de la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- \_\_\_\_\_(1986). *Las ideas en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rosa, Claudia (2000). "La literatura argentina durante los gobiernos Radicales", en Ricardo Falcón (dir.) *Nueva Historia Argentina. Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Said, Edward (2004). *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires: Debate.
- Sapiro, Gisèle (2003). "Forms of Politicization in the French Literary Field", en *Theory and Society*, Volumen 32, 5-6, págs.633-652.Traducción particular.
- \_\_\_\_\_(2016). *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica.
- Sarlo, Beatriz (1985). "Intelectuales: ¿escisión o mimesis?" en *Punto de Vista* N° 25, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_(1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

\_\_\_\_\_(1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires:Ariel.

\_\_\_\_\_(2000). *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica.

\_\_\_\_\_(2000). "Intelectuales, un examen". *Revista de Ciencias Sociales* 5, Bogotá.

\_\_\_\_\_(2007). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Scalabrini Ortiz, Raúl (2009). *Los ferrocarriles deben ser argentinos*. Buenos Aires: Lancelot.

Sigal, Silvia (2002). *Intelectuales y poder en la Argentina. La década del sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Straw, Will (1991). "Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music" en *Cultural Studies*, Número 5, Volumen 3, Reino Unido.(Traducción particular)

Szurmuk, Mónica y Robert Mckee Irwin (Coord.) (2010). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Terán, Oscar (2008). "Ideas e intelectuales en Argentina, 1880 – 1980, en Terán, Oscar (coord.) *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI, págs. 13 - 95.

Thompson, John B. (1998). *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: UAM- Xochimilco.

Verón, Eliseo (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

Viñas, David (1975). *Literatura argentina y realidad política. Apogeo de la oligarquía*. Buenos Aires: Siglo Veinte.

\_\_\_\_\_(2005). *Literatura argentina y política. Tomo I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Williams, Raymond (2003). *Palabras claves: un vocabulario de la cultura*. Buenos Aires: Nueva Visión.

\_\_\_\_\_(2009). *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Wortman, Ana (2007). *Construcción imaginaria de la desigualdad social*. Buenos Aires: CLACSO.

Yúdice, George y Toby Miller (2004). *Política cultural*. Barcelona: Gedisa.

### **Bibliografía sobre el campo cultural de Gualeguay y sus creadores**

A. A. V. V. (1967). *Crónicas de Entre Ríos*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.

Alarcón Muñiz, Mario (1975). "Juan L. Ortiz: el rumor del cosmos", entrevista realizada en 1975 y publicada en 1998, en el suplemento cultural "Concordia en la cultura y las letras" del *Diario Concordia*.

Alzari, Agustín (2010). "Ese otro Ortiz: Juan L. en revista *Claridad*", en: *Orbis Tertius*, año 15 N° 16, UNLP.

\_\_\_\_\_(2014). *La internacional entrerriana*. Rosario: Editorial Municipal.

Aricó, José (1988). *La cola del diablo: itinerario de Gramsci en América Latina*. Buenos Aires: Puntosur.

Barrandéguy, Emma (1986). *Crónica de Medio Siglo*. Santa Fe: Colmegna.

\_\_\_\_\_(1997). "Testimonio", en *Xul Signo viejo y nuevo Revista de literatura*, N° 12: 42-43.

\_\_\_\_\_(2002). *Habitaciones*. Buenos Aires: Catálogos.

\_\_\_\_\_(2005). "Ortiz", publicado originalmente en el diario *El debate pregón*, septiembre de 2005, divulgado por Lois, Eduardo en su blog *Anécdotas de churrasquero*.

\_\_\_\_\_(2009). *Poesías completas*. Córdoba: del copista.

\_\_\_\_\_(2016). *Cronosíntesis*. Paraná: EDUNER, Colección *El país del sauce*.

Beracochea, Roberto (1977). *El paisaje de Gualeguay y sus poetas*. Paraná: Editorial de la Mesopotamia.

\_\_\_\_\_(1979). *Guauguay en la cultura*, Conferencia dictada en Guauguay, en el marco del 198° Aniversario de la Fundación de Guauguay. Biblioteca de la Provincia de Entre Ríos. Guauguay: Comisión Municipal de Cultura.

\_\_\_\_\_*Bicentenario Fundación Guauguay Entre Ríos: 1783 – 19 de marzo de 1983*. S/D.

Bosch, Beatriz (1978). *Historia de Entre Ríos, 1520 -1969*. Buenos Aires: Plus Ultra.

\_\_\_\_\_(2004). *La primera colonia agrícola Argentina*. Entre Ríos: EDER.

Calabrese, Elisa (2002). “Un resplandor súbito. La poesía de Alfredo Veiravé.”, en *CELEHIS*-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Año 11 - Nro. 14 - Mar del Plata; pp 141-165.

Carraud, Claudio (2010). “Amaro Villanueva, un cronista de la cultura popular argentina”, en *La palabra desnuda* blog. Disponible laudio-carraud.blogspot.com.ar/2010/05/amaro-villanueva-un-cronista-de-la.html

Chiérico, Osiris (1969) “La fantasía al servicio del rescate de la gracia”, en *ARTiempo*, N° 4 - Año I Enero Febrero. Buenos Aires.

Del Barco, Oscar (s/d). “Notas sobre Juan L. Ortiz”, disponible en [http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8080/coleccion/xmlui/bitstream/handle/11185/7728/Poesia\\_18\\_1995\\_pag\\_37\\_54.pdf?sequence=1](http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8080/coleccion/xmlui/bitstream/handle/11185/7728/Poesia_18_1995_pag_37_54.pdf?sequence=1)

Delgado, Sergio (1996). “La obra de Juan L. Ortiz”, Introducción a Juan L. Ortiz, *Obra completa*. Santa Fe: UNL.

\_\_\_\_\_(2002). “Realismo y región. Narrativas de Juan Carlos Dávalos, Justo P. Sáenz, Amaro Villanueva y Mateo Booz”, en Noé Jitrik (dir) *Historia crítica de la literatura argentina: El imperio realista* / Noé Jitrik y María Teresa Gramuglio. Buenos Aires: Emecé.

\_\_\_\_\_(2003). “El nombre innombrable. Garibaldi o el tema del héroe en Juan. L Ortiz”, en *Boletín/1 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Texto disponible en [http://www.celarg.org/int/arch\\_publici/delgado\\_el\\_nombre\\_innombrable.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_publici/delgado_el_nombre_innombrable.pdf)

\_\_\_\_\_(2010). "La sombra de las cosas", en Carlos Mastronardi, *Obra completa*. Santa Fe: UNL.

\_\_\_\_\_(2016). "Los poemacidios", en Revista *Lírico*, N° 15. <https://lirico.revues.org/2725>

Elías, Daniel (2012). *Obra poética*. Paraná – Santa Fé: UNL – UNER, Colección *En el país del sauce*.

Epele, Celia (2003). *Roberto Epele ¿Interrogante o respuesta?* Entre Ríos: EDER.

Foglia, Carlos (1959). *Cesáreo Bernaldo de Quirós*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Fletcher, Lea y Diana Maffía (2005). "Homenaje a Emma Barrandeguy", en el ciclo *Un mar de fueguitos*, Instituto Hannah Arendt, Buenos Aires.

Franzot, Evangelina (2016). "Introducción y notas", a Barrandeguy, Emma. *Cronosíntesis*. Paraná: EDUNER.

Friera, Silvina (2008). "Yo aprendí todo sobre el marxismo leyendo a Gorki", entrevista en *Página/12*, Suplemento Cultura y Espectáculos, Buenos Aires. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-12238-2008-12-09.html>

\_\_\_\_\_(2011). "La revancha del poeta de la noche", en *Página/12*, Suplemento Cultura y espectáculos, Buenos Aires, 24 de mayo.

Gabriel, Daniel (2004). "Antonio Castro", en Rampoldi, Nidya, Daniel Gabriel y Patricia Míguez Iñarra. *Formas y colores de Gualeguay*. Paraná: Ediciones del Clé.

Gerchunof, Alberto (2015). *Entre Ríos, mi país*. Paraná: EDUNER, Colección *En el país del sauce*.

Gianello, Leoncio (1951). *Historia de Entre Ríos*. Paraná: Biblioteca Entrerriana General Perón.

Giardinelli, Mempo (2012). Nota introductoria a *Alfredo Veiravé*, Material de lectura. Coordinación de difusión cultural Dirección de literatura, México: UNAM.

Gola, Hugo (1996). "El reino de la poesía", Liminar en Juan L. Ortiz. *Obra completa*. Santa Fe: UNL.

\_\_\_\_\_(2007). Conferencia inaugural – IV Congreso Argentino de Literatura, Santa Fe. Disponible en <http://www.autoresdeconcordia.com.ar/articulos.php?idArticulo=795>

Gori, Gastón (1964). *Inmigración y colonización en la Argentina*. Buenos Aires: EUDEBA.

Greco, Martín (2014). "Trémulo patrimonio: Mastronardi inédito", en Revista *Hablar de poesía* N° 30, disponible en <http://hablardepoesia.com.ar/numero-30/tremulo-patrimonio-mastronardi-inedito/>

Gramuglio, María Teresa (2010). "El Borges de Mastronardi. Fragmentos de un autorretrato indirecto", en *Mastronardi. Obra completa*. Santa Fe: UNL.

Guionet, Héctor Norberto (2007). *La Colonia San José Inmigrantes: memorias entre ríos e imágenes 1857-2000*. Buenos Aires: Los cuatro vientos.

Manauta, Juan José (1997). "Testimonio", en *Xul Signo viejo y nuevo Revista de literatura*, N° 12:44-46.

\_\_\_\_\_(2004). Entrevista, en Archivo de la Audiovideoteca de Escritores <https://www.youtube.com/watch?v=ngAvRa9m9no>

\_\_\_\_\_(2006). *Cuentos completos*. Paraná: EDUNER.

Marengo, María del Carmen (2004). "La representación del espacio en la poesía argentina del siglo XX", en *Actas del II Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Universidad de Mar del Plata.

Mastronardi, Carlos (2010). *Obras completas*. Santa Fe: UNL. Tomos I y II.

Medina Onrubia, Salvadora (1914). "A caballo, a pie, a nado y en bote. Un pintor y poeta entrerriano que quiere hacerse célebre", en *Fray Mocho*, Buenos Aires, Año III, 6 de marzo.

Míguez Iñarra, Patricia (2004). "Roberto "KCHT" González, Una fuerza arrolladora y una calidad increíble al servicio del arte", en Nidya Rampoldi, Patricia Míguez Iñarra y Daniel A. Gabriel. *Formas y colores de Gualaguay*. Paraná: Ediciones del Clé.

Miranda, Julia (2009). "La escritura política en Juan L. Ortiz. Un comienzo borrado", en *Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"*, Rosario: CELA – FHyA UNR.

\_\_\_\_\_(2010). "El comienzo de la poesía política de Juan L. Ortiz: "A los poetas españoles", poema perdido desde 1937", en Enrique Foffani Ed. *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana*, Buenos Aires: Katatay.

Monzón, Julián (1929). *Vida y Costumbres de Entre Ríos en los tiempos viejos*. Buenos Aires: Rosso.

Moreno, María (2002). "Prólogo", en Emma Barrandeguy. *Habitaciones*. Buenos Aires: Catálogo.

\_\_\_\_\_(2003). "Emma, la del gremio", entrevista en *Página/12*, Buenos Aires.

Obregón, Osvaldo (1984). "Arnaldo Calveyra, un dramaturgo argentino en Francia", en *Latin American Theatre Review*, Vol. 18, N° 1, Center of Latin American Studies, University of Kansas.

Oddone, Jacinto (1956). *La burguesía terrateniente argentina*. Buenos Aires: Ediciones populares argentinas.

Ortiz, Juan L. (1996). *Obra completa*. Santa Fe: UNL.

\_\_\_\_\_(2016). *El junco y la corriente*. Paraná – Santa Fe: UNL – UNER, Colección *En el país del sauce*.

Pedrazzoli, Julio (dir.) (1978). *Enciclopedia de Entre Ríos. Historia: Tomo II y III*. Paraná. Arozena Editores.

\_\_\_\_\_(dir.) (1979). *Literatura, Tomos IV, V y VI*. Paraná: Arozena Editores.

Prieto, Martín (1997). "Ultraísmo y simbolismo: la obra poética de Carlos Mastronardi en la de Juan L. Ortiz", en *Revista de Lengua y Literatura*, Años 9-I I, N° 17-22, Universidad Nacional de Rosario.



\_\_\_\_\_(2003b). “Al rescate de Carlos Mastronardi. Memorias de un provinciano”, en *Revista Ñ*, disponible en <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2003/02/15/u-00201.htm>

\_\_\_\_\_(2010). “Una lección permanente”, Introducción a *Mastronardi. Obra Completa*. Tomo 1. Santa Fe: UNL.

Rampoldi, Nidya (2009). *Antonio Castro, hombre de la costa*. Buenos Aires: Dunken.

Reula, Filiberto (1963). *Historia de Entre Ríos*. Santa Fe: Castellvi. Tomos I y II.

Riani, Jorge (2017). “Ética y estética del gran cronista que se llamó Amaro Villanueva”, en *El Diario, Paraná*.

Rosa, Claudia (1988). Poética e ideología en Carlos Mastronardi. Paraná: Editorial Entre Ríos.

\_\_\_\_\_(2008). “Cuando Paraná fue ciudad. Escenas del campo cultural e intelectual”, en María del Carmen Ríos (coord.), *Entre Ríos. Identidades y patrimonios*. Proyecto Bicentenario. Buenos Aires: Dunken, págs. 197-224.

\_\_\_\_\_(2010a). “Entre Gualeguay y Paraná”. En *Obras completas de Amaro Villanueva*. Entre Ríos: EDUNER.

\_\_\_\_\_(2010b). “Introducción al Tomo I y al II”, en *Obras completas de Carlos Mastronardi*, Santa Fe: UNL.

\_\_\_\_\_(2012). *La consagración del escritor en las instituciones sociales del campo cultural argentino. El caso del poeta entrerriano Carlos Mastronardi (1901-1976)*. Tesis doctoral defendida en UNER.

\_\_\_\_\_(2013a) “Sobre lo imaginario y lo simbólico en la construcción de la antropología poética. El caso de Alfredo Veiravé”, en *III Congreso Internacional de Cuestiones críticas*, Rosario: UNR.

\_\_\_\_\_(2013b) “Estrategias de posicionamiento de Carlos Mastronardi en el sistema literario argentino”, en *Revista Ciencia, docencia y tecnología*, N° 46 Concepción del Uruguay, citado 2017-02-28], pp. 145-163. Disponible en:

[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1851-17162013000100006](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-17162013000100006)

\_\_\_\_\_(2014). “La lección de los menores”, en *Cuadernos Lírico*, 10.

\_\_\_\_\_(2018). *Lírico*. París, en imprenta.

Ruiz, Luis Alberto (1987). *Historia de la Literatura Entrerriana*. Paraná: Editorial de Entre Ríos.

Roxlo, Conrado Nalé (2010). “Carlos Mastronardi, el provinciano universal”, Prólogo a *Memorias de un Provinciano*, edición de 1967, en Carlos Mastronardi, *Obra completa*. Santa Fe: UNL.

Saer, Juan José (1996). “Juan”, en Juan L. Ortiz, *Obra completa*. Santa Fe: UNL.

\_\_\_\_\_(2000). Conversación de Saer con lectores en el Centro Cultural Islas Malvinas de la ciudad de La Plata, disponible en [https://cdn.educ.ar/dinamico/UnidadHtml\\_get\\_c7fe1b1e-f6fd-4562-b6be-bbb8f998dadc/93123/93123/93123/data/26a5b46c-7a0b-11e1-8119-ed15e3c494af/index.html](https://cdn.educ.ar/dinamico/UnidadHtml_get_c7fe1b1e-f6fd-4562-b6be-bbb8f998dadc/93123/93123/93123/data/26a5b46c-7a0b-11e1-8119-ed15e3c494af/index.html)

\_\_\_\_\_(2010). *El río sin orillas. Tratado imaginario*. Buenos Aires. Seix Barral.

Salas, Horacio (2005). “Veiravé: el ejercicio del riesgo”, en *Lecturas de la memoria*, Buenos Aires: FCE.

Squirru, Rafael (1979). *Arte de América. 25 años de crítica*. Buenos Aires: Gaglianone.

Tedesco, Luis (1999). “La inactualidad de Carlos Mastronardi”, en Revista *Hablar de poesía* N° 2, disponible en <http://hablardepoesia.com.ar/numero-2/la-inactualidad-de-carlos-mastronardi/>

Tiempo, Cesar (2010). “Carlos Mastronardi”, en Carlos Mastronardi, *Obras completas*, Santa Fe: UNL.

Vázquez, Aníbal (1970). *Periódicos y periodistas de Entre Ríos*. Entre Ríos: Ministerio de Bienestar Social y Educación, Dirección de Cultura.

Vázquez, Marcelo (2012). *Tres Dibujantes Entrerrianos*. Concordia: Dimsa.

Veiravé, Alfredo (2002). *Obra poética*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

Vico, Humberto (1972). *Historia de Gualeguay. Desde sus orígenes a 1910*. Santa Fe: Colmegna.

\_\_\_\_\_(1977). *Historia de Gualeguay 1910 -1940*. Santa Fe: Colmegna.

Vilar, Juan (2016). *La confederación argentina. Época de Rosas. 1829 – 1852*. Entre Ríos: EDUNER.

Villanueva, Amaro (2010). *Obras completas*. Paraná: EDUNER.

Wolf, Ema y Patriarca, Cristina (1996). *La gran inmigración*. Buenos Aires: Sudamericana.

#### Diarios y revistas

*El Debate* Años 1920 – 1940. Archivo del diario *El Debate* (actualmente *El Debate Pregón*)

*El Eco Parroquial*, Archivo de la Sociedad Fomento Educacional. Biblioteca Popular “Carlos Mastronardi”.

*La mañana*, Archivo de la Sociedad Fomento Educacional. Biblioteca Popular “Carlos Mastronardi”.

*El supremo* – Suplemento *A tus 200 años, Gualeguay...*, marzo 1983. Archivo de la Sociedad Fomento Educacional. Biblioteca Popular “Carlos Mastronardi”.

*Justicia*, Años 1917 – 1940. Archivo de la Sociedad Fomento Educacional. Biblioteca Popular “Carlos Mastronardi”.

Revista *Martín Fierro*, Años 1925 – 1927. Archivo Histórico de Revistas Argentinas, disponible en <http://www.ahira.com.ar/mfierro.php>

Revista *Proa*, Años 1922- 1923, Archivo digitalizado de la Biblioteca Nacional, en <http://trapalanda.bn.gov.ar:8080/jspui/handle/123456789/6093>

## **Otros recursos**

### Audiovisuales

Saavedra, Facundo (2010). *Puerto Ruiz: historias en el lecho del río*. Entre Ríos.

Surraco Babino, Jorge (2009) *Conociendo al Maestro Epele*, Buenos Aires.

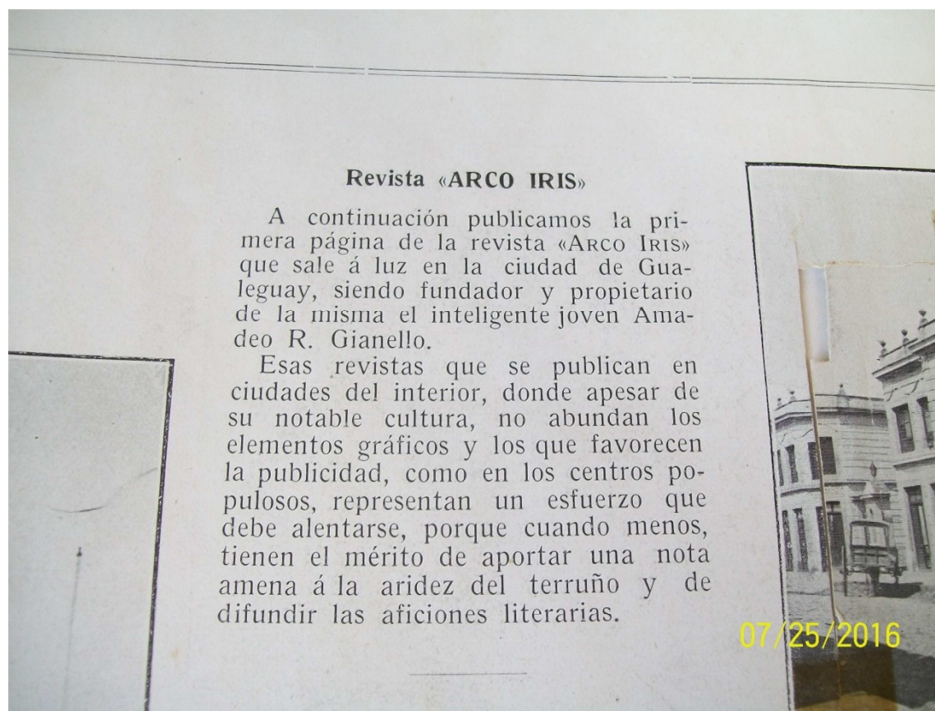
### Museos

Museo del Ferrocarril, Gualaguay (inaugurado el 9 de octubre de 2010). Ex Estación terminal del Ferrocarril General Urquiza.

## Anexos

En este apartado se expondrán algunos recortes de diarios en los que aparecen datos de escenas mencionadas en el Capítulo III, de la presente tesis.

Luego, se presenta la nota que nos escribió el cantor gualeño José Antonio Ibarra, amigo del pintor Antonio Castro, en la que nos brinda información sobre el artista. Dicha nota nos la entregó el mismo día en que le hicimos la entrevista en su casa de Gualeguay, en diciembre de 2016.



# ARCO IRIS

REVISTA QUINCENAL ILUSTRADA  
APARECE EL 1° Y 15 DE CADA MES

*Agraria, Social, Científica, Literaria, Informativa, Comercial,  
Actualidades e Interés General*

Imparcial, Independiente, impersonal  
Verdad, Labor, Cultura

Año I — Gualaguay, Enero 1° de 1912 — Núm. I

Dirección y Redacción: Anéuimas

Administración: San Martín 134

## Ideas y propósitos

No incurriremos en la ingénuu vulgaridad de hacer, á pretexto de un programa, la apología de nuestra futura existencia. El tiempo y los hechos harán el elogio, si es que afortunadamente, llegamos á merecerlo.

Dicho sea sin fingida reserva, nuestras ideas y propósitos son de la mas absoluta modestia, aunque hayan de caracterizarse siempre por una intención que no dudamos ha de merecer la invariable adhesión de nuestros fovorecedores. Es que nuestra obra, si á menudo limitada, dentro de la escasez de recursos que la localidad permite á un esfuerzo como el que emprendemos, evidenciará en todo momento el deseo de servir á la cultura y á las necesidades espirituales de nuestra sociedad, con la fé y dedicación de un convencimiento sincero.

En ese concepto se sintetiza, sin duda alguna, todo nuestro pensamiento. Libre de afanes menguados, resguardando nuestras columnas de la contaminación de po-

la sombra letal de los personalismos de aldea, siquiera sea bajo la forma de sutiles disfraces, no nos guía otro fin ni otro ideal que servir de órgano á los intereses colectivos en su faz más elevada.

Así, los temas literarios y de divulgación científica, serán ampliamente cultivados, sin que ello importe descuidar la información noticiosa y las notas de actualidad en todos los órdenes de nuestra actividad, y entre éstas las relativas á tópicos comerciales y económicos en general serán con preferencia atendidas,

Como coronamiento y quizás singularizando una tendencia vivamente simpática á nuestros fines, resaltará en la información de esta revista la crónica mundana y de pura sociabilidad, engalanada por la nota gráfica artística y oportuna.

Nuestra publicación significará, pues, un paso hasta ahora no ensayado en la prensa local. Esto no importa sostener que nuestra aparición venga á llenar el consabido vacío, de que á menudo hablan, con su primer vagido, los periódicos nacientes,

Si el vacío existe y somos nosotros ca-

07/25/2016



oble ancho de seda, clase pesado y gustos lisos de moda, el metro desde \$ 6.00  
 illo para repasadores, clase muy durable y de buen ancho, el metro desde \$ 3.50  
 s de buen brin azul para mecánico, medidas surtidas cada uno a \$ 0.50  
 vestidos, gustos de moda, de buen ancho y rica clase, el metro desde \$ 4.50  
 \$ 0.45

**COMPLETO EN ARTICULOS PARA HOMBRES, A PRECIOS REBAJADOS.**

**LAS TRES BANDERAS** Teléfono 254

---

**TEATROS**  
**"ITALIA Y CINE FAMILIAR"**  
 Empresa: GANDOLFI HERMANOS

**EN BREVE:**  
**"MARES ESCARLATAS"**  
 POR RICHARD BARTHELM

07/25/2016

*El debate*, Gualeguay, miércoles 8 de enero de 1930

estaciones de su red.  
 Estas medidas oficiales obedecen a la ineludible necesidad de regularizar, dentro de lo previsible, la anómala situación que año tras año se

carriles locales ahora velar por en los hechos no se defraquen los celentes propósitos a que obedece decreto gubernativo que motiva te comentario.

**ACCION CULTURAL**

La Asociación "Claridad" recientemente constituida entre nosotros con el fin de propender a la difusión de la cultura pública y cuya presidencia ha sido confiada acertadamente al sub-inspector de escuelas provinciales señor Fausto B. Pajares, ha empezado ya a dar manifestaciones de su existencia y a desarrollar la ponderable acción que se propone cumplir. A tal efecto está difundiendo actualmente una serie de folletos del ilustre educador señor Pablo A. Pizzurno, por los que se brindan al pueblo nobles enseñanzas cívicas y morales.

Así la acción cultural que desarrollar ha de ser, sin duda, muy ponderable, amplia y eficaz.

de las obras en el camino pro do de Holt al puerto de Ibi  
 La referida nota dice así:  
 "Al Exmo. Señor Presidente Nación Dr. Hipólito Yrigoy Exmo. Señor:  
 Los que suscriben, vecino blo de Holt y Puerto de Ibi nen por intermedio de la solicitar de V. S. la const camino desde Estación H to de Ibiuy, cuyos estud ya han sido realizados p ción General de Puente habiéndose presupuesta la suma de Quince mil legal.  
 No existe hoy otro portarse de Holt a I versal, (p. 1) F. C. o en su defecto los rieles de la empu

07/25/2016

*El Debate*, Gualeguay, 1 de febrero de 1930.



*El debate*, Gualeguay, 13 de marzo de 1930.



*El Debate*, 8 de julio de 1931



ATENDERA EN ESTA CIUDAD, HOTEL "F"  
EL 7 AL 10 DE OCTUBRE

(Sorderas y zumbidos tratados por Ionización  
y neuralgias faciales por focos septicos sinu  
BUENOS AIRES—B. DE YRIGO

## TEATROS

Se presentará en el Variedades la  
célebre recitadora Berta Singerman—

En la sala del Palacio Variedades  
se presentará el jueves 15 del co-  
rriente la célebre recitadora Berta  
Singerman, que ya visitara nuestra  
ciudad donde conquistó la admira-  
ción que provocan sus destacadas  
dotes artísticas.

Nuestro público tendrá, pues, o-  
portunidad de gozar nuevamente de  
la alta y exquisita delectación espi-  
ritual que produce su presencia de  
actriz eximia.

\*  
\* \*

Palacio Variedades

pensión.  
se ante  
lujoso a  
Castela  
su hijo  
cartar  
yita a  
un roj  
tiempo  
entre  
do no  
oculta  
oído  
tos d  
bre l  
do a  
tand  
yeet  
se a  
P  
pad  
ces  
so.

07/25/2016

**PALACIO VARIEDADES**  
 Empresa: S. SELIMAN  
 MANANA  
**JUEVES 15**  
**UNICO RECITAL POETICO**  
*de la eximia artista de la declamación*  
**BERTA SINGERMÁN**  
 (La voz de la poesía)  
**PALCO \$ 15.00, PLATEA 3.00**

07/25/2016

UNA ELOGIOSA REFERENCIA

*El Debate*, Gualeguay, 3 de octubre de 1931.

**MARTINEZ HOWARD DISERTARA EN LA FOMENTO**

Mañana a las 18 horas disertará en la Fomento Educacional este conocido y bien conceptuado literato y hombre de letras, desarrollando el tema "La nueva poesía española".

No es necesario hacer la apología de Martínez Howard, ni destacar sus quilates intelectuales, para saber que el público tendrá mañana la oportunidad de escuchar a un alto exponente de la nueva generación espiritual, expresar sus ideas y conceptos sobre los nuevos valores del mundo literario español.

07/25/2016

*El Debate*, Gualeguay, 15 de julio de 1935.



de los programas de lana a los si-  
guientes precios: vellón \$ 8.30; bo-  
rrego 5; barriga 3. El producto debe  
ser puesto en Tablada.

## LA VISITA DE YAMANDU RODRIGUEZ

Grande expectativa ha desporta-  
do, como cabía suponerlo, el anuncio  
que ayer hicimos sobre la próxima  
visita del celebrado escritor y poeta  
Yamandú Rodríguez que, como lo  
anticipábamos, dará un recital el  
próximo miércoles, en uno de nuestros  
salones, bajo los auspicios de la pres-  
tigiosa institución Sociedad "Fomen-  
to Educacional". Todo hace creer,  
pues, que nuestra sociedad y el pú-  
blico culto dispensarán al prestigio-  
so literato, feliz autor de la primera  
ópera argentina "El Matrero", una  
acogida deferente, que corresponde-  
rá a sus merecimientos, asegurándo-  
le un amplio éxito a su festival.

duraciones.  
la mano p  
vientre de  
ro a la sal  
encarga d  
Hermano  
positar \$  
disponible  
ga efecto  
ción que  
ted".

Agrad  
es grato  
profesio  
do".

SU

Sala en  
Ven

El s  
senter  
sado

## ORTIZ Y MASTRONARDI HABLA- BLARON EN LA "PEÑA" DE VERTICE

Dice "El Diario" de Paraná:

"La visita de ambos intelectuales asignó visible interés a la sesión de ayer en la "Peña", lo que pudo apreciarse en la afluencia de público y en el interés con que el auditorio siguió el desarrollo de ambas disertaciones.

El acto se inició con la exposición de Juan L. Ortiz "La poesía y el paisaje de mañana", que significó una voz de esperanza y de confianza sobre el destino de la expresión poética y de la belleza que circunda la posición del hombre en el mundo, aún cuando determinados acontecimientos colectivos se hagan aparecer como limitativos de las posibilidades espirituales de la especie y de los valores emotivos del paisaje.

Después de un

*El Debate*, Gualguay, 5 de julio de 1935.



los impuestos que las aniquilan. Imamen

## Nos Visitará el Poeta Ren Petit de Murat

Ha despertado intensa expectativa en nuestros círculos culturales la próxima visita del celebrado poeta y crítico de arte Dr. Ulises Petit de Murat, quien ocupará, posiblemente en los primeros días de Mayo, la prestigiosa tribuna que le brinda la Sociedad Fomento Educativa.

El Dr. Petit de Murat disertará sobre las «Tendencias del Cine Actual», y el acto tendrá lugar en una de las salas de nuestros teatros y en fecha que oportunamente daremos a conocer.

Tanto por los prestigios del escritor que se dispone a visitarnos como por el interés que ofrece el tema de su disertación, cabe suponer que dicha velada cultural ha de significar un franco éxito y ha de afianzar los prestigios de nuestra primera entidad cultural.

## Coppoli .Ganó la Carrera Automovi- lística de Buenos

Diario *La Mañana*, Gualeguay, 21 de abril de 1935: anuncia llegada a la ciudad de Petit de Murat



contrarios al  
como la  
Ellos, titula  
testan por  
un falsario  
ón carecient  
. No cabe  
itaria.  
eso. A ellos,  
titeres, no  
to, sino la  
uitado una  
ambiente y  
os los pre-

en sus  
necesarios  
a. Anun  
centracio-  
y Buenos  
es frente  
anta Fe,  
concreto?  
van en  
os vagas.  
a nadie  
del mo-

a los  
hace al  
iendo la  
al que  
udamos  
cortar  
ovimien-  
os a su  
r esta  
ida por  
es de  
bierno.

efe

a

# POR LA FOMENTO

Creer que la Sociedad Fomento Educativa sólo en los últimos años ha cumplido una acción meritoria, es una puerilidad. No hay que olvidar que la institución se debe a directivas que en muchos casos no las integraron personas destacadas pero que desde el año 1894 se sucedieron inspirándose en acendrados sentimientos de patriotismo, rindiendo culto a nuestras virtudes familiares para impulsarla vigorosamente haciéndola foco y tribuna de altos ideales, dándole edificio propio y muchos volúmenes. Este cuantioso acervo legado por muchas generaciones debe ser estrictamente vigilado para que no se utilice en la propagación de ideas confusas y teorías exóticas (como en el caso García Tuñón) que desvirtuarían los levantados propósitos de la Sociedad.

Los socios deben extirpar tales ideologías espúreas y

encarrilar la institución por la senda que inspiró a sus fundadores, que en todo momento invocaron nuestra patria, nuestras creencias y respeto al orden social.

Es, pues, deber ineludible de la hora votar la lista que trasunta tales propósitos y que es la que encabeza el doctor Costa; la que lleva como parte del programa a desarrollar los siguientes propósitos: Adquisición de libros sin tendencias determinadas, organizar conferencias de difusión cultural descartando ideologías extrañas, organizar cursos de cultura popular (telégrafo, escritura a máquina, dibujo, granja, etc.), organizar concursos literarios de estímulo y juegos florales, realizar exposiciones de arte, ampliar el edificio social, etc., desarrollando al par una intensa acción nacionalista, cual lo reclaman las circunstancias de todos los hombres de bien.

**La Causa por la  
Cual Muere hoy lo  
Mejor de la  
Juventud de España**

## Notículas

Los sostenedores de la «lista juvenil» (¡pobre patria si cifraras tus esperanzas en esos elementos!) a presentarse en el acto de esta noche en la Sociedad Fomento Educativa, han perdido por completo el control de su acción.

Diario La Mañana, Gualeguay, 12 de enero de 1936: noticia sobre la Sociedad de Fomento Educativa

demostrado con los amigos.

## Ofrecerá un Recital el Poeta Francisco Ponce de León

El destacado poeta don Francisco Ponce de León que, como hemos informado se encuentra entre nosotros, ofrecerá el martes



próximo a las 18 y 30 horas, en los salones de la Sociedad «Fomento Educativo», un recital poético auspiciado por dicha institución, el Club Social, Jockey Club Gualeguay y la Asociación de Ex Alumnos de la Escuela Normal.

Sobre la personalidad del visitante ha escrito el presidente de la Sociedad Sarmiento de Tucumán, don Guillermo Laserra Marmol, lo siguiente:

«Encuentro en Francisco Ponce de León una alta virtud: la de interpretar a sus hermanos poetas con tan honda comprensión, que no necesita añadir bamboila circense ni epiéptica gimnasia a la fuerza y al calor que de por sí tienen las composiciones que recita y en las que la fuerza de la idea o la belleza del concepto está expresado por el «estro» del autor, cuyo genio no necesita, como creen vulgares recitadores, que se le revista del barato ropaje de percallnas.

Y es que Ponce de León no es un recitador ¡es un Poeta!»

### Cámara Gremial de Cereales

CAPITAL FEDERAL 6.

Precios oficiales que regían al

cierre de ayer:

Trigo duro	11.90
« semiduro	11.80
« blando	11.70
Lino	14.70
Maíz amarillo	6.70
« cuarentino	6.80

## Partido Demócrata Nacional

Diario *La Mañana*, Gualeguay, 20 de enero de 1936: visita del poeta Ponce de León a la Sociedad de Fomento.



...naciendo dejado  
cadas sus huellas que no  
profundizara bien hondo:  
en ha recogido su ejemplo.  
Alberto ha sido un ciuda-  
na historia propia: humilde  
to, sin afectación, se hizo  
respetar por todos; siendo  
sus propios esfuerzos y  
es correctísimos por lo  
o caminar siempre con la  
tiva, por la línea recta,  
do lo respetable, respetado  
s. Actuó en la época de  
ra criolla» cuando aún no  
n inventado los pagarés y  
peles que no valen nada  
los con aquélla. De esa  
e hombres fué el que hoy  
rá, honrado a carta cabal,  
llo que el «churrasco» y  
nientos grandes y nobles,  
siempre a pura corazo-  
así daba la impresión de  
a corazón moviéndose a  
del bien y de la nobleza  
de esa tan mentada nobleza  
de que muchos hablan,  
os, muy pocos, practican.  
aído este viejo tronco de  
lia honorable de Guleguay  
golpe del hacha inexorable  
aparición actualiza y exalta  
sta figura y su personalidad  
de criollo de ley, al que  
nariamos santo laico del  
io auténtico. ..En estos  
que vivimos, al ritmo  
do de la hora, su modesta  
vivía un poco esfumada  
encillez y al calor y cariño  
hogar y para muchos de  
va generación habrá pasado  
rcibido. Pero, su muerte,  
que todos contemplan hoy  
ia personalidad que se  
a con nítidos caracteres,  
undibles. Así este hombre  
ara estirpe criolla, que  
necía en un vaho opaco por  
l modestia, hace que al  
volvamos de nuevo la  
a sobre él, sobre su magnifi  
emplo que lo fué en todo,  
ndo recuerdos de la época  
actuación, heroica y ro-  
ca, cuando había que romper

...se abrió y comenzó a caer una  
lluvia mansa, muy mansa, verdade-  
ras lagrimas de oro... - A.

## Por la Biblioteca Popular

No sabemos por feliz inspi-  
ración de quien se procedió a  
retirar de la mesa de lectura  
de la Biblioteca Popular algu-  
nas de las publicaciones co-  
munistas que, según es público  
y notorio, por haber sido  
denunciado por entidades res-  
ponsables, abundan en ella.  
Pero dicha disposición, que fué  
aplaudida por no pocos, que  
veían en ella una saludable  
reacción, no tardó en ser  
revocada por orden expresa de  
un miembro de la comisión  
directiva, que no tendremos  
inconveniente en nombrar si  
las circunstancias se ofrecen.

Llamamos sobre este hecho,  
que bien podríamos llamar  
insólito, la atención de la nueva  
comisión directiva de la insti-  
tución, en trance de hacerse  
cargo de sus funciones, de la  
que esperamos proceda a rea-  
lizar la obra de limpieza que  
allí se impone, retirando esas  
publicaciones que pueden ser  
fuente de funesto envenena-  
miento.

Al mismo tiempo interesamos  
a dicha comisión a retirar de  
la circulación el gran número  
de obras «comunistas» con que  
ha «enriquecido» la biblioteca  
la comisión saliente, adquiridas  
del conocido «camarada» que  
explota en la localidad el  
comercio de librería.

Será ella una obra de ver-  
dadera profilaxis moral que por  
la salud de todos y sobre todo  
de la juventud, no deben dejar  
de acometer las nuevas autori-  
dades de la prestigiosa institu-  
ción, a la que se ha querido  
convertir en centro y tribuna  
de ideas disolventes.

con una acción co-  
lo necesario a fin d  
ciudad de un médi  
de defensa para est  
aunque entre nosot  
cen muy de tarde  
está lejos el día en  
hacerse más frecue  
de la categoría  
poco a poco vamo  
como consecuencia  
marcha a la par de  
que nos va intr  
progresos y acercén  
los peligros creados  
tricidad y los combu  
esenciales de la  
aquéllos.

No olvidemos qu  
venajas, las com  
placeres que nos  
conquistas del progre  
completarias con una  
bomberos que nos an  
casos como el del  
lamentable por sus  
consecuencias.

# Gru

Ob  
BUENOS

Toda inform  
mientos de las

Calle A

Días há

Diario *La Mañana*, Guleguay, 5 de febrero de 1937: sobre la Biblioteca popular.



presta, rápida y e-  
s, donde se hacen  
concernientes al

EDITORIA  
ATE,"

### MODISTA DE SOMBREROS

De regreso de la capital federal se halla nuevamente en esta la se-  
ñora María P. de Vittori quien e-  
su distinguida clientela y al público  
en general al mismo tiempo que un  
buen surtido de sombreros a precios  
reducidos.  
Gualeguay, Abril 23 de 1936.

### EJECUCIONES - RESCION DE PRENDA AGRARIA -

08 - Eto.  
pital Federal y en La Plata  
**B. Acosta**  
ADO  
P. Escritorio 314 - C. FEDERAL

### ACENDADOS

con SU RIVA...

## Ortiz y su libro "El agua y la noche"

UN JUICIO QUE SE ACTUALIZA ANTE LA APARICION DE  
"EL ALBA SUBE...", DEL MISMO AUTOR

Obra en nuestro poder "El alba río próximo y creo que de ahí vie-  
ba sube..." nuevo libro del poeta ne el movimiento líquido que lleva  
gualeguayense Juan L. Ortiz, que y trae blandamente el ritmo de su  
ha de merecer, indudablemente, los poema.

En su oportunidad emitiremos nuestro modesto juicio sobre el nue-  
vo trabajo del distinguido copobla- mo, limitándonos hoy a transcribir  
parte de una carta q' Luis Emilio So- to, uno de los críticos más autoriza-  
dos del país en la hora presente re- mitiera a Ortiz en oportunidad de  
la aparición de "El Agua y la No- che".

La interioridad de un poeta de ur- be no sorprende mayormente a na-  
die; la interioridad de un poeta del interior se para nosotros, porteños, ya algo más serio. No se diga aho-  
ra si ésta es de ley y si supone den- tro de la perfección alcanzada esa experiencia de los que están de vuel-  
ta en el ejercicio de una actividad del espíritu, como le ocurre a us-  
ted. Carga con la culpa, claro está, el bucolismo consabido a que nos  
tienen acostumbrados los poetas de tierra adentro y sin cuya estampa-  
lla, a fuerza de hábito, casi no los yo, reducidos con la poesía.  
Usted ha aprendido a valorar y a jerarquizar la palabra lo suficiente como para evitar, sin esfuerzo, la alteración del orden en el poema o sea el motín verbalista. Cuántos au-  
tores de libros de versos ignoran esa difícil simplicidad e insisten toda-  
vía en el fárrago neo-sensible, en el truquito y en la retórica, inventaria-  
dos ya por liquidación!!!

Ahora bien ¿por qué su poesía — para interioridad — no me ha sor-  
prendido? Esta es todavía una cor-  
presa mayor. Ni qué decir tienen que a pesar de todo, no pueda reprimi-  
el deseo de rastrear el paisaje en su expresión lírica y lo encontré trans-  
fundido, como lo esperaba. Sanco-  
sechos y, sobre todo, el río familiar, presente así en la vigilia como en el  
sueño, acoman en "El Agua y la Noche" como esos rostros que el vi-  
drio esmerilado de la ventana, desdi-  
buja y llena de sugestión. Su lirismo dramatiza la naturaleza y pone en  
la "gracia de agua, de árbol, flor y pájaro" la vibración de acentos  
personales de pura sensibilidad. In- sisto en señalar la palpación de  
"Aires" Reconocerlo es, amigo Ortiz,

Esto por lo que hace a la propie-  
dad del título cuyo primer término — al agua —, es por lo visto insub-  
tituible. No lo es menos el segundo — la noche. Simbólicamente la no-  
che representa la abolición del con- torno la plenitud del silencio y del  
recogimiento, es decir, la suma de aquellos atributos que más convie-  
nen a su modalidad íntima. Ambos — agua y noche — dan la fórmula  
química de su lirismo, tornasolado de delicados matices, singoso, cam-  
biantes. Perfiles de abisal intimidad, unos más logrados que otros, pero  
todos unidos por el aire de familia.

Indagar el "ortizismo" es aquí lo que importa y éste se modula en "El Agua y la Noche" bajo las especies  
de una poesía de confianza, de me-  
dia voz, de alusión. De puro tenue,  
alguna vez le falta el aliento, nuan-  
ca la realidad a la q' invariablen-  
te pone Vd. a cubierto de riesgos gra-  
cias a ese menosprecio por todo lo  
que suena a recurso de técnica y ha-  
bilidad de oficio, uno y otra, creo  
yo, reducidos con la poesía.

La parte y el todo armonizan una vez más en "El Agua y la Noche",  
extracto de selección que abarca el período 1924 - 1932. ¡Críba ejem-  
plar! No podía ser menos exigente al practicar el rigor de la anto-  
grafía en el volumen, quien como Vd. somete cada poema al rigor de un  
principio de antología.

Esa misma impresión me dejó la lectura de los poemas suyos apa-  
recidos en "La Gaceta de Buenos Aires" Reconocerlo es, amigo Ortiz,

el elogio más  
hacerle. Con e  
ponsabilidad,  
ción se impone  
así Leconte de  
chaba su "este  
Hoy, a la vuel  
acos escuchand  
último directo  
Mallarmé, Rim  
so que aquí es  
de nuestra su

### LA COMI DE

El minister  
resuelto redu  
so mínimo adm  
tinada al cons  
nacional, en v  
registra, en v  
por el escaso  
echas de las  
SI Vd. decide  
Plata hágala  
OLD  
Playa

### CESAR

Se encarga d  
ciones y levant  
pográficas.  
Tasador de c  
en general.  
Calle Bme. N

### SE ALQU

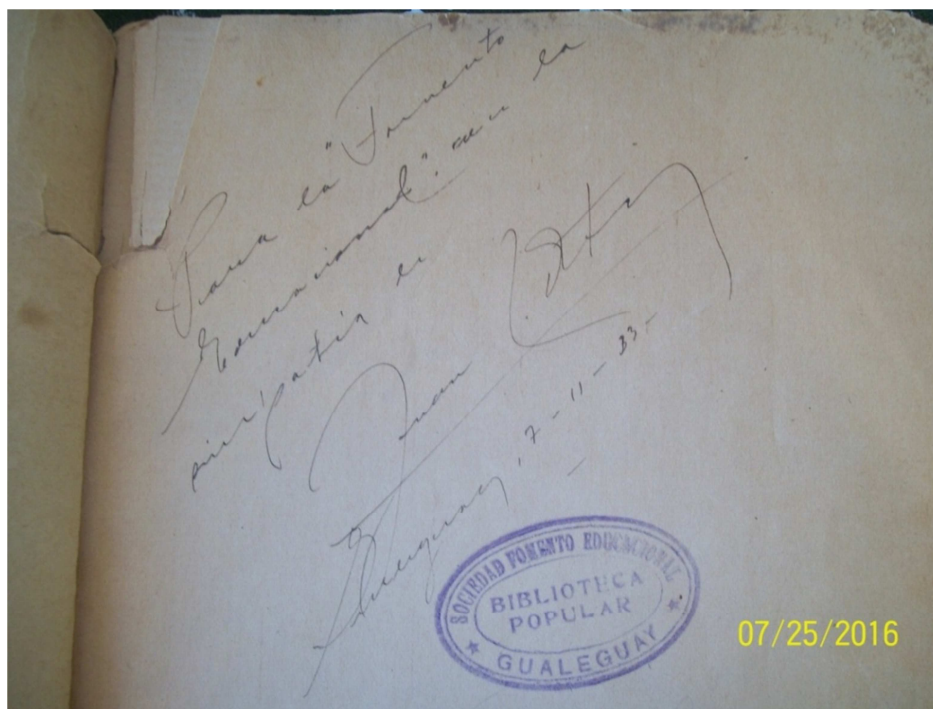
GARAGE, es  
ren, entre Mon  
lin, muy ampli  
obras sanitaria  
CASA, 3 hab  
eias, a tres ena  
calle Urquiza.  
Tratar en Be  
Nº 1748.  
Gualeguay, N

### SE

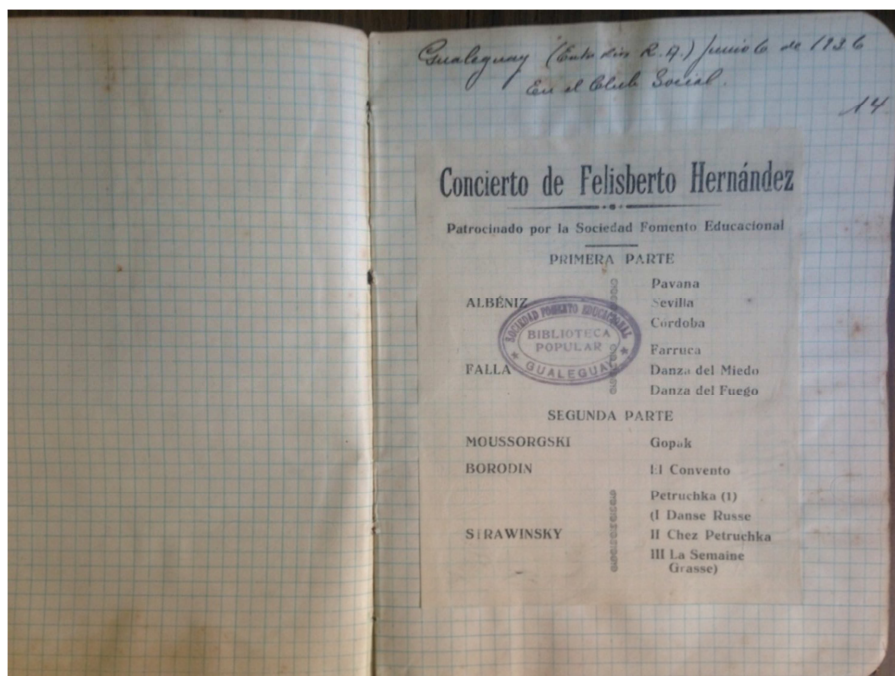
PIANO en b  
VENTILADO  
ta techo.  
EXTRACTOR  
50 centímetros  
Marelli.  
Verlos y trat  
tes 482.  
Gualeguay, T

Especial para  
tación Galar  
Sucesión J. I  
Por datos di

Trab  
Por



Ejemplar del libro *El agua y la noche* (1924-1932) de Juan L. Ortiz, donado por el poeta a la Biblioteca “Carlos Mastronardi”



Programa del Concierto de Felisberto Hernández, en la Sociedad de Fomento Educativo. Cedido por el escritor uruguayo Ignacio Bajter.



# SOCIALES

## Cesáreo B. de Quirós—

Informaciones de Europa hacen saber que se ha embarcado en el vapor Alcántara de regreso a Buenos Aires, el pintor argentino oriundo de esta ciudad, don Cesáreo Bernaldo de Quirós.

La permanencia del señor Quirós en los círculos artísticos europeos, data de más de seis años desde su último viaje en que estuvo en la localidad.

Realizó en distintas ciudades del viejo mundo interesantes exposiciones de sus cuadros que tuvieron merecidos elogios en las críticas del arte.

En Octubre próximo se propone el señor Quirós hacer una exposición de sus telas en Buenos Aires traídas de diversos puntos donde las ha ejecutado, ausentándose después nuevamente a Europa en el año entrante.

1)  
Nos conocimos desde una infancia, por ser  
del barrio, yo de este lado del Canalón y él  
del otro lado, de hecho había diferencia de edad  
pero eso no incidía en cuanto al sentimiento  
de amistad ya que me contó entre sus amigos  
lo que era verdaderamente un premio, primero  
porque él era muy cauto para brindar su amistad  
podía llegar a tratarte con cortesía pero nunca  
entregar su amistad, lo consideraba un sentimien-  
to muy profundo (que es como debe ser).

2)  
En su talento y su pasión por las artes plásticas  
formó su vida, marcó su personalidad y pasó a  
ser "El Antonio" para todos los que lo quisieron  
de verdad. que placen era sentarse a tomar mate  
en su lugar de trabajo que en aquellos años era

tilibra

/ /

Super funcional yo que era cocina, comedor  
y Atelier, todo de muy pocas dimensiones, pero  
pasaba a ser enorme al disfrutar de  
su cine y pasábamos a ser socios de una  
creación en sus cuadros. En una oportunidad  
2.) al terminar un cuadro con la firma, le  
pregunto que es y me contesta miralo y  
decime que ves, entonces yo detallo lo  
que veo y sonriendo me dice eso es,  
ese es mi pinturo yo imagino cosas y las  
reflejo en las telas para que uds. hechen a  
andar su imaginación yo, (Voy a ser rutinario  
en esto) porque sentí un orgullo tremendo de  
que me contara entre sus amigos pero después  
volvemos al artista y hablamos del hombre  
común. 2.)

tilibra

2)

El hacía una vida normal, en su juventud  
trabajaba en la Empresa de Energía Eléctrica  
y luego pasó a ser Cooperativa Eléctrica, jugó  
al fútbol en el Club Quilmes siendo un  
jugador destacado, de repente se fue a Bs.As.  
donde residió un largo tiempo o sea se alejó  
sin irse del todo ya que volvió siempre.  
y vivía yendo a pescar con sus amigos  
Allí en una oportunidad lo reportaron en un  
diario muy importante de Bs.As. no recuerdo  
si era Clarín o Nación y al final de la  
nota dejó una frase "Por favor nombralo  
a Monolo y al viejo el que sabe lo  
que va a ser para ellos tanto en el  
diario; esto para la nostalgia del amigo  
que sabía ser."

tilibra

1 / 1  
Pero bueno si me detengo a hablar de sus defectos y virtudes no me alcanza seguro un cuaderno; por lo tanto voy saltando etapas.

En una oportunidad estando en cocina taller vio llegar una persona y me dice mientras escondía bajo el colchón la imagen de Cristo, en ese momento la última obra.

Resumiendo... lo convencieron y se la vendió le digo - no recuerdo el monto - porque ten furato y me conteste, lo que estoy vivo pirula ya van a cotizarse cuando me vaya.

En un momento, desgraciado momento decía yo Antonio se enfermó, en muy malas condiciones sin entrar en detalles fui a verlo un día porque se realizaba el festival Quetz

3)

11

lleva al Furismo y Radismo: decidido poner su nombre al escenario, recorrimos varios lugares de los que él frecuentaba y no podíamos ubicarlo hasta q' encontramos a Babi Lombardi y nos dio la noticia, alla fuimos con Omar Morel a pedirle autorización y nos contesto metenle la gente se va a reir pero ponganlo:

Pero me dijo yo quería hablar con vos te mandé a avisar con los muchachos pero vos q' no te avisaron y alli fue donde sauche o recibí el reto mas grande pero a la vez mas lindo "de debió a una situación de depresión por lo que estaba atravesando y me quedo grabado estas palabras entre otras "Quien te da derecho a andar así, vos tenes talento Carajo

tilibra



1 / 1  
Levantó la cabeza y mostrale a la gente  
quien soy y lo que vale "agradeci" que  
no me puedo levantar sino te agarraría  
a patadas, lo escuché llorando y escondiendo  
el rostro, miro a Omar como pidiendo ayuda  
y también lloraba. El que estaba postrado en  
una cama de Hospital me daba fuerza  
con su gesto para que yo sabiera adelante  
Es enfermedad, que le dejó secuelas  
como problemas en un brazo q' me hizo  
pensar que tendría problemas para pintar  
Pero no fue así todo un antes y un después  
de Antonio con sus pinceles ya que antes  
era pintura gris y negra y luego fue a todo  
color, como q' recién los descubrió

kilibra

4)

En oportunidad de realizarse una exposición de sus obras en el Club Social nos manda una invitación especial a Omar y a mí, ~~la~~ AP llegar al Club lo corgo diciendo quien te ha visto y quien te ve ante te daba mal estomago el solo hecho de pasar por el Social y ~~de~~ ahora expone en sus espléndidos salones y me dice, Si pero ya va a ver. al rato aparece vestido con una chalina roja pañuelo al cuello Rojo Guantes y Boinas Rojas, y riendose me dice "saber como estan puteando los viejos" claro estaba sentido de comunista. y lo disfrutaba, no lo podiam echar porque era el artista.

Me hubiese gustado haber vivido mas cosas con Antonio, pero lo que vivi lo

tilibra

convengo con el mayor de los afectos alla  
muy dentro de mi -

1.) Estudio con el maestro Epole en la escuela  
del Hogar de niños San Juan Bosco

2.) Eran épocas de vacas flacas, le mishtradura  
golpeaba en todos lados Antonio no tenía para  
comprar los elementos necesarios y un día se le  
aparece al Negro Morel con una puerta de  
ropero, allí, como notaba para pintar, <sup>yo tenía,</sup> despierta  
recuerdo un Cristo de tamaño natural, el pinto  
ba mucho a Cristo, nunca debía faltar la imagen  
de Cristo pintada por él.

Yo bastante después de su enfermedad  
el Municipio le donó materiales y mano de  
obra gestionado por Mario Alarcón; al llegar  
yo, con la obra semi terminada

1)

me dice te presento mi atelier, ahora puedo  
pintar telas grandes, tenía dibujada una  
sonrisa permanente, una alegría imposible de  
ocultar.

Olvidaba destacar que se instalaba en  
un precario campamento contando con el apoyo  
logístico de Beto Panías y el Eungo García  
quienes los llevaban las provisiones para su  
subsistencia, en fin su vida fue muy loca pero  
totalmente envidiable y hoy los cuadros  
valen un buen dinero como él lo verticinaron  
en parafis anteriores.

José Antonio Llano

Múxico y Cautin

tilibra